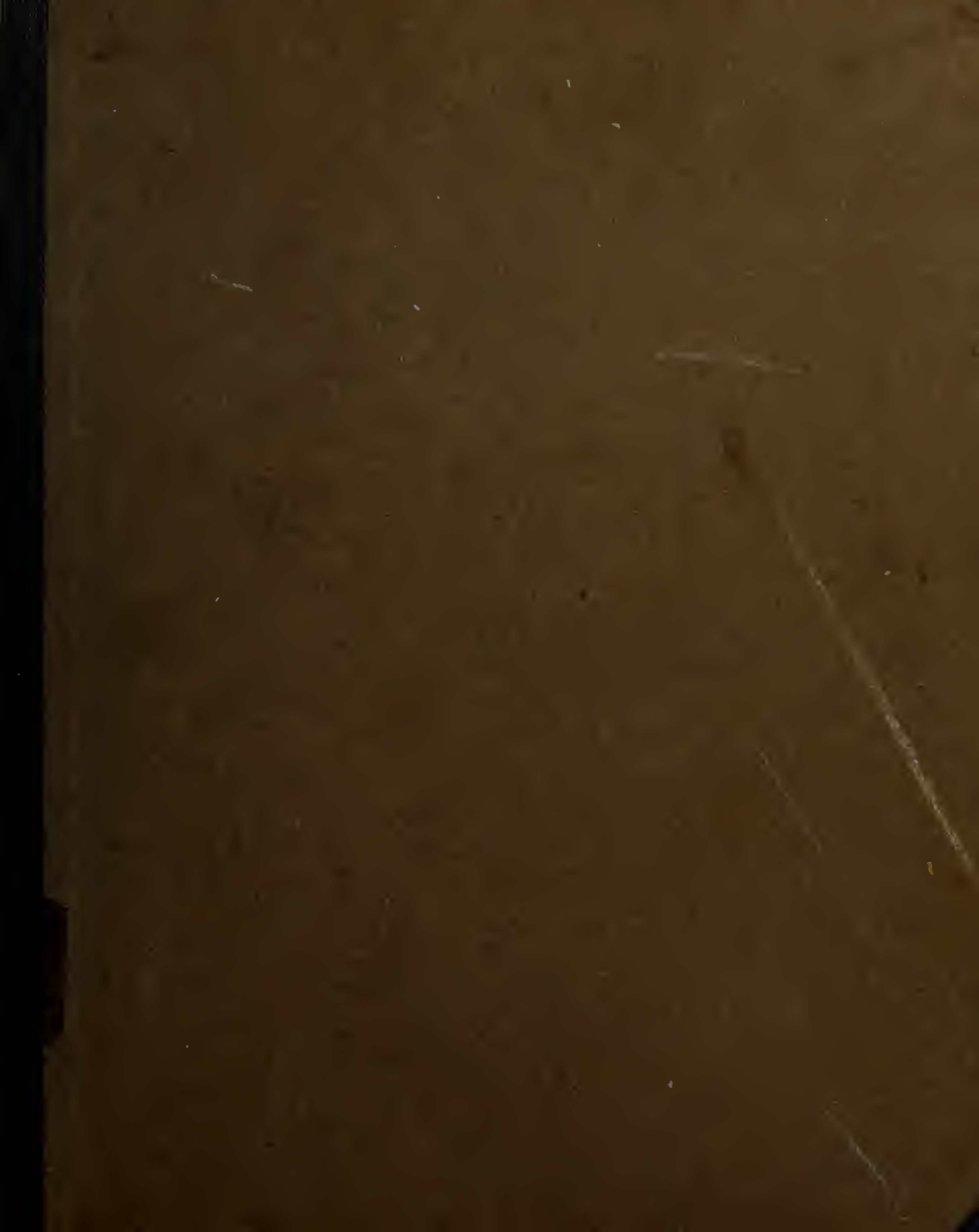


Afraus.

1859.

GESCHICHTE

DER

EUROPAEISCH-ABENDLAENDISCHEN

ODER

UNSRER HEUTIGEN MUSIK.

DARSTELLUNG

IHRES URSPRUNGES, IHRES WACHSTHUMES UND IHRER STUFENWEISEN ENTWICKELUNG;

VON DEM ERSTEN JAHRHUNDERT DES CHRISTENTHUMS

BIS AUF UNSRE ZEIT.

VON

R. G. KIESEWETTER.

ZWEITE, DURCHGESEHENE UND VERMEHRTE AUSGABE.

LEIPZIG, 1846.

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÆRTEL.

Sic unum quicquid paulatim protrahit aetas
In medium, ratioque in luminis eruit oras.

Lucret. de rer. nat. Lib. v.



Inhalt.

Seite

Anhang.

Anmerkungen zum Texte.

Beilagen.

Die ältesten Monumente eines figurirten Contrapunktes.

Einleitung.

Ursprung des christlichen Kirchengesanges und dessen erste Schicksale.

Periode:

Von dem ersten Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung bis gegen Ende des IX. Jahrhunderts.

Es ist eine vorgefasste, eben so allgemein verbreitete als tief eingewurzelte Meinung, dass unsere heutige Musik aus jener der alten Griechen ausgebildet, dass sie eben nur die Fortsetzung derselben sei; wie denn auch die Schriftsteller bis auf unsere Zeit gewöhnlich von dem „Wiederaufleben" der (alten) Musik im Mittelalter sprechen. Nun gab es zwar eine Zeit, in welcher die christliche Musik des europäischen Occidents sich bei jener Raths erholte; und lange — sehr lange — wurden die Aussprüche der griechischen Schriftsteller als die Quelle aller musikalischen Theorie angesehen: Die Wahrheit aber ist, dass die neue Musik nur in dem Maasse gedieh, als sie sich von den ihr aufgedrungenen griechischen Systemen zu entfernen anfing; und dass sie einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erst damals erreichte, als es ihr gelang, sich auch noch der letzten Ueberbleibsel (wirklicher oder conventionell dafür gehaltener) altgriechischer Musik vollends zu entledigen. Mit dieser hatte sie schon sehr lange, ich möchte sagen von jeher, kaum mehr als das Substrat — Ton und Klang — gemein. Aus der altgriechischen Musik wäre, wenn Alt-Hellas ungestört noch durch zwei Jahrtausende fort geblüht hätte, eine Musik, der unsrigen ähnlich, nimmermehr hervorgegangen: in den Systemen, in welchen sie dort durch die Autorität seiner Weltweisen, durch das Herkommen, ja selbst durch bürgerliche Gesetze, im eigentlichen Sinne fest gebannt war, lag das unübersteigliche Hinderniss ihres Wachsthumes*). Sollte die schöne Kunst der Töne sich dereinst noch zu jener Vollkommenheit entfalten, deren Keim wohl überall in ihr lag, so musste sie dort untergehen, und anderwärts, ein andres Wesen, neu geboren werden. Die altgriechische Tonkunst starb in ihrer Kindheit; ein liebenswürdiges Kind, aber schon prädestinirt nie zur Reife zu gelangen. Für die Menschheit war ihr Untergang kein Verlust.

---

*) Das Nothwendigste zur Kenntniss der Theorie der altgriechischen Musik findet der geehrte Leser in dem den Anmerkungen gewidmeten Anhange, unter Nr. 1.

Die neue Musik, wenn man sie in ihrem Ursprunge schon so nennen will, war, noch in der Periode des bereits merklich eingerissenen Verfalles der griechischen, unbeachtet, in niedern Hütten, ja in verborgenen Höhlen, entstanden: es gestaltete sich in den Versammlungen der ersten Christen — meist armer, ungelehrter, in den sublimen Kenntnissen griechischer Musik schon zumal gar nicht eingeweihter schlichter Leute — ein höchst einfacher, kunst- und regelloser Naturgesang, welcher nur allmählig gewisse Accente oder Inflexionen bleibend annahm, in dieser Gestalt durch öfteres Anhören sich in den Gemeinden feststellte, und von deren einer zur andern sich fortpflanzte. Dass sich noch damals griechische, oder auch wohl jüdische Melodien, unter den Christengemeinden eingeschlichen hätten (wie einige Schriftsteller angenommen haben), ist durchaus nicht glaublich: wären auch jene guten Leute fähig gewesen, griechische Melodien zu fassen, und mit ihren wenig geübten Organen nachzusingen, so war ihr Abscheu gegen Alles, was an Heidenthum erinnern konnte, nach dem Zeugnisse der ältesten Schriftsteller, zu gross, als dass sie Gesänge aus den Tempeln oder Theatern der Heiden zugelassen hätten; eben so wollten sie von dem Judenthume sich durchaus sondern (*ne videantur judaizare*, wie ein alter christlicher Schriftsteller es ausdrückt); und überhaupt war es ihnen ganz eigentlich darum zu thun, eine von den Weisen jedes andern Cultus verschiedene, ihnen eigene Art des Gesanges zu stiften; was ihnen auf ihrem Wege vielleicht nur zu gut gelungen seyn mochte.

Wie dieser neue Gesang der Christen immer beschaffen gewesen sein mag, so ist es begreiflich, dass bei gänzlichem Mangel einer Regel in demselben, in dem Maasse, als die Gemeinden zahlreicher wurden, die so sehr erwünschte Gleichheit und Uebereinstimmung in den Weisen zu erlangen, immer schwerer, und endlich unmöglich werden musste.

Im IV. Jahrhunderte unserer Zeitrechnung, als schon Tempel, Sprengel und Oberhirten entstanden waren, und Männer von wissenschaftlicher Bildung das Christenthum angenommen hatten, unternahmen es daher einige fromme und gelehrte Bischöfe, im Orient und im Occident, den Gesang zu ordnen, und in gewissen Modulationen festzustellen. Diess konnte nun nur mittelst einer geregelten Tonleiter, und mittelst gewisser Formeln bewerkstelligt werden, durch welche die Stelle, wo der Fortschritt in der Stufenleiter mit einem halben Tone einzutreten hätte, bestimmt werden musste. Es entstand nun erst das Bedürfniss eines Systemes. Nichts natürlicher, als dass man jetzt in dem Nachlasse der griechischen, damals bekannten musikalischen Schriftsteller, der Grammatik einer schon damals todten Sprache, Rath suchte. Nun fand man dort eine allerdings sehr scharfsinnige, aber auch sehr verwickelte immense Theorie, davon der bei weitem grösste Theil für den vorliegenden Zweck überflüssig, ja nur störend gewesen wäre. Ihr chromatisches und enharmonisches Klanggeschlecht schon zumal, mit Fortschreitungen, die das geübte Ohr kaum am Monochord erkennt, das Stimmorgan aber mit aller Uebung nicht vernehmlich angeben kann, mussten ohne weiteres aufgegeben werden; mit ihrer Semeiographie, d. i. mit der Unzahl ihrer Tonzeichen, hielt man gar nicht für rathsam sich einzulassen: ihre 15

Tonarten, nach unsern Begriffen nur eben so viel Transpositionen einer und derselben Tonleiter, waren vollkommen überflüssig, wo es sich nur um den Typus für die Eine handelte, deren Wesen durch höhere oder tiefere Intonation sich ja gar nicht änderte; — ihre musikalische Rechenkunst (Canonik) konnte höchstens dem Lehrer und Theoretiker nützen, für die Praxis war sie ein Unding; ihre Rhythmopöe und Melopöe, die interessantesten Theile ihrer gesammten Theorie, wollten sich auf die bereits ziemlich ausgearteten alten Sprachen, und auf die Prosa, welche gesungen werden sollte, gar nicht mehr anwenden lassen. Dahingegen fand man dort eine gut genug geregelte Tonleiter des diatonischen Klanggeschlechtes, welche von einem mit musikalischem Sinne leidlich begabten Menschen leicht begriffen, und von einem nur etwas bildungsfähigen Stimmorgane ohne besondere Schwierigkeit ausgeübt werden mochte; man fand dort ferner eine (ob zwar mehr conventionelle, als in der Natur begründete) Abtheilung der diatonischen Leiter in Tetrachorde, welche, in ihrer Fortsetzung über einander gestellt, die gesuchte Tonleiter, und zwar eine Tonleiter von zwei Octaven bildeten, in welcher jede Tonstufe ihren zwar zeilenlangen, daher beschwerlichen, doch bestimmt bezeichnenden Namen hatte; — man fand endlich bestimmte Tonreihen, welche bald als sogenannte Tonarten (*Modi*), bald als Octavengattungen (*species diapason*) einer Tonart, unterschieden wurden. Von diesen Dingen liess sich Einiges recht füglich zur Regelung eines so einfachen Gesanges, als es jener der christlichen Kirche werden sollte, in Anwendung bringen.

Wie von da an die Kirchen im Orient in dieser Periode ihren Gesang eingerichtet haben mochten, hat uns die Geschichte nicht aufgeklärt; wohl aber sagt sie uns, dass gegen Ende des IV. Jahrhunderts (374 bis 397) S. Ambrosius, Bischof zu Mailand, einen Typus der Kirchengesänge eingeführt habe, indem er vier diatonische Tonreihen auswählte, welche von ihm, mit Beseitigung der auch ohnehin unpassenden altheidnischen Namen (dorisch, phrygisch, lydisch, äolisch, jonisch u. dergl.) die Namen des ersten, zweiten, dritten und vierten Tones erhielten, und sich nur eben durch den Ort der Halbtöne in der Stufenreihe unterschieden. Es sollen dies folgende gewesen sein:

1. Ton: D E⁀F G A H⁀C D
2. Ton: — E⁀F G A H⁀C D E
3. Ton: —— F G A H⁀C D E⁀F
4. Ton: ——— G A H⁀C D E⁀F G

Mögen diese Tonreihen als entlehnt aus der Theorie der alten Griechen angesehen werden, der lebende Hauch altgriechischer (oder römisch-griechischer) Musik konnte in die Gesänge der Christen nicht mehr übergehen; sie war bereits verhallt, oder nur in ausgearteten und in Verachtung gesunkenen Ueberbleibseln noch vorhanden.

Sanct Gregor der Grosse, welcher in den Jahren 591 bis 604 die christliche Kirche regierte, widmete dem Kirchengesange seine besondere Obsorge, und ward in mehr als einer

Beziehung der Reformator desselben; er sammelte die vorhandenen Weisen, verbesserte dieselben, vermehrte sie mit vielen neuen, und gab die Sammlung mit ihren Singweisen als unabweichliche Vorschrift für alle christliche Kirchen heraus. Sein Antiphonar wurde vor dem Altare S. Peters, an einer Kette befestiget, niedergelegt, um etwaige Abweichungen in der Zeitfolge nach demselben zu berichtigen. Er gründete nicht nur ein neues System der Tonarten, sondern in der That ein neues System der Tonleitern, neue Benennungen der Töne, und eine neue vereinfachte Tonschrift.

Er behielt nämlich die bereits vorgefundenen (Ambrosianischen) vier Kirchentöne bei, fügte aber diesen vier andere hinzu, welche aus jenen, durch Versetzung der Tonreihe in die Unterquarte hervorgingen; wobei also der Hauptton, welcher dort als der erste erschien, in die Mitte, und eigentlich als der vierte in der Reihe zu stehen kam; die hinzugekommenen vier Kirchentöne wurden die plagalischen genannt, zum Unterschiede von jenen älteren vier, welche den Namen der authentischen erhielten. Somit wurde nun auch deren Ordnung verrückt. Folgendes sind die acht Kirchentöne, welche, als solche, in dem liturgischen Gesange der römischen Kirche, den man von seinem Stifter den Gregorianischen nennt, noch fortleben:

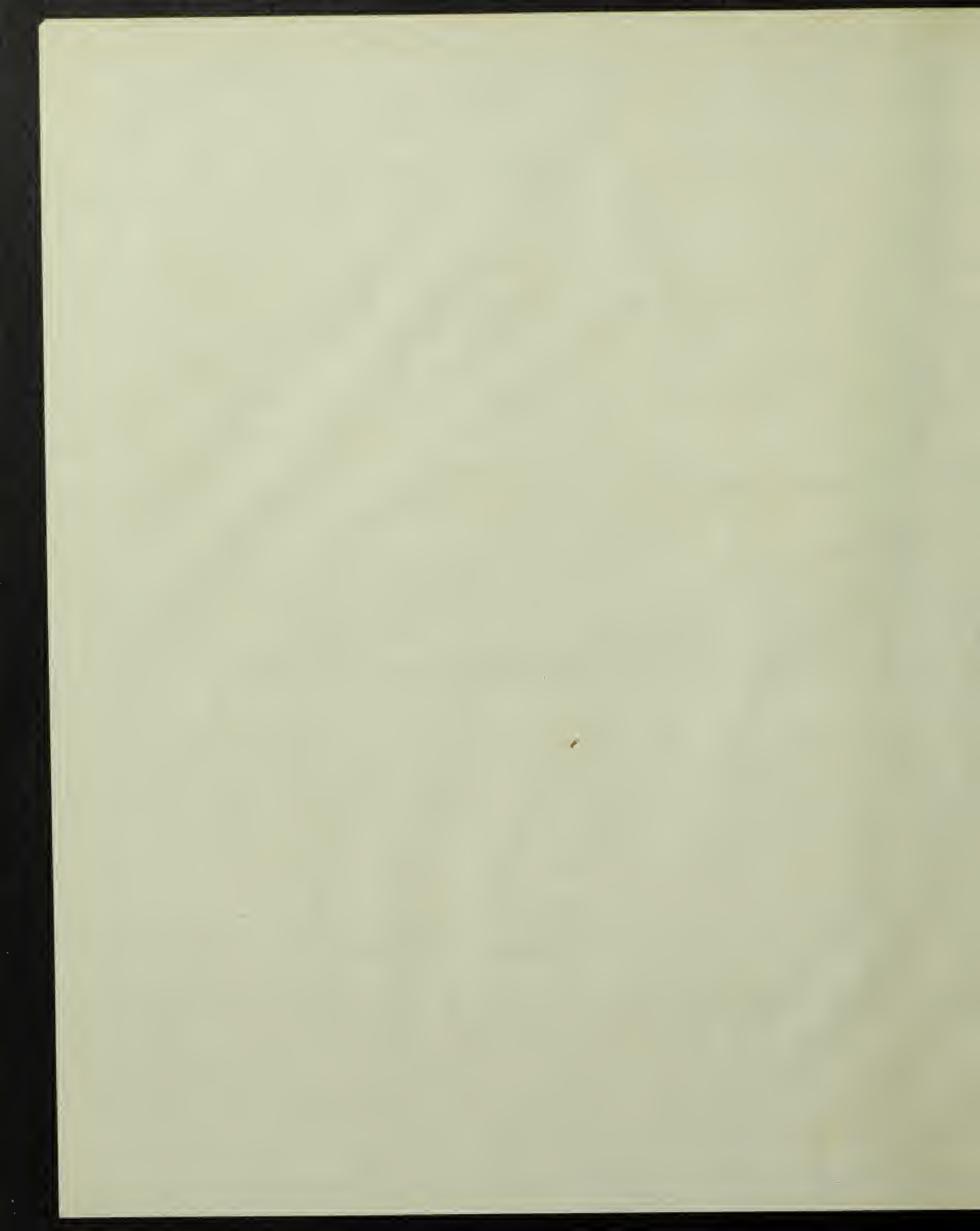
1. Ton. Auth. ——— **D** E͡F G **A** B͡C **D**
2. Ton. Plag. **A** B͡C **D** E͡F G **A**
3. Ton. Auth. ———— **E**͡F G A **B**͡C D **E**
4. Ton. Plag. — **B**͡C D **E**͡F G A **B**
5. Ton. Auth. —————— **F** G A B͡**C** D E͡**F**
6. Ton. Plag. —— **C** D E͡**F** G A B͡**C**
7. Ton. Auth. ———————— **G** A B͡C **D** E͡F **G**
8. Ton. Plag. ——— **D** E͡F **G** A B͡C **D***)

Man bemerkt gleich, dass diese Kirchentöne oder sogenannten Tonarten sich zuerst durch die Stelle des Halbtones (♮͡c und e͡f) unterscheiden; dann durch die Stelle, welche der Hauptton, oder eigentlich die beiden Haupttöne, nämlich der Grundton der authentischen Reihe, und dessen Quinte (später Dominante benannt) einnehmen; die Uebereinstimmung aber, welche dabei zwischen der authentischen und der ihr verwandten plagalischen obwaltet, besteht darin, dass beide (mit Rücksicht auf die Lage der in ihnen enthaltenen Halbtöne) aus einerlei Gattung von Quarten und Quinten zusammengestellt sind; jedoch so, dass, wenn die eine die Quinte in dem untern Theile, die Quarte in dem obern hatte, die andere (plagalische) die Quarte in dem untern, die Quinte in dem obern Theile erhielt.

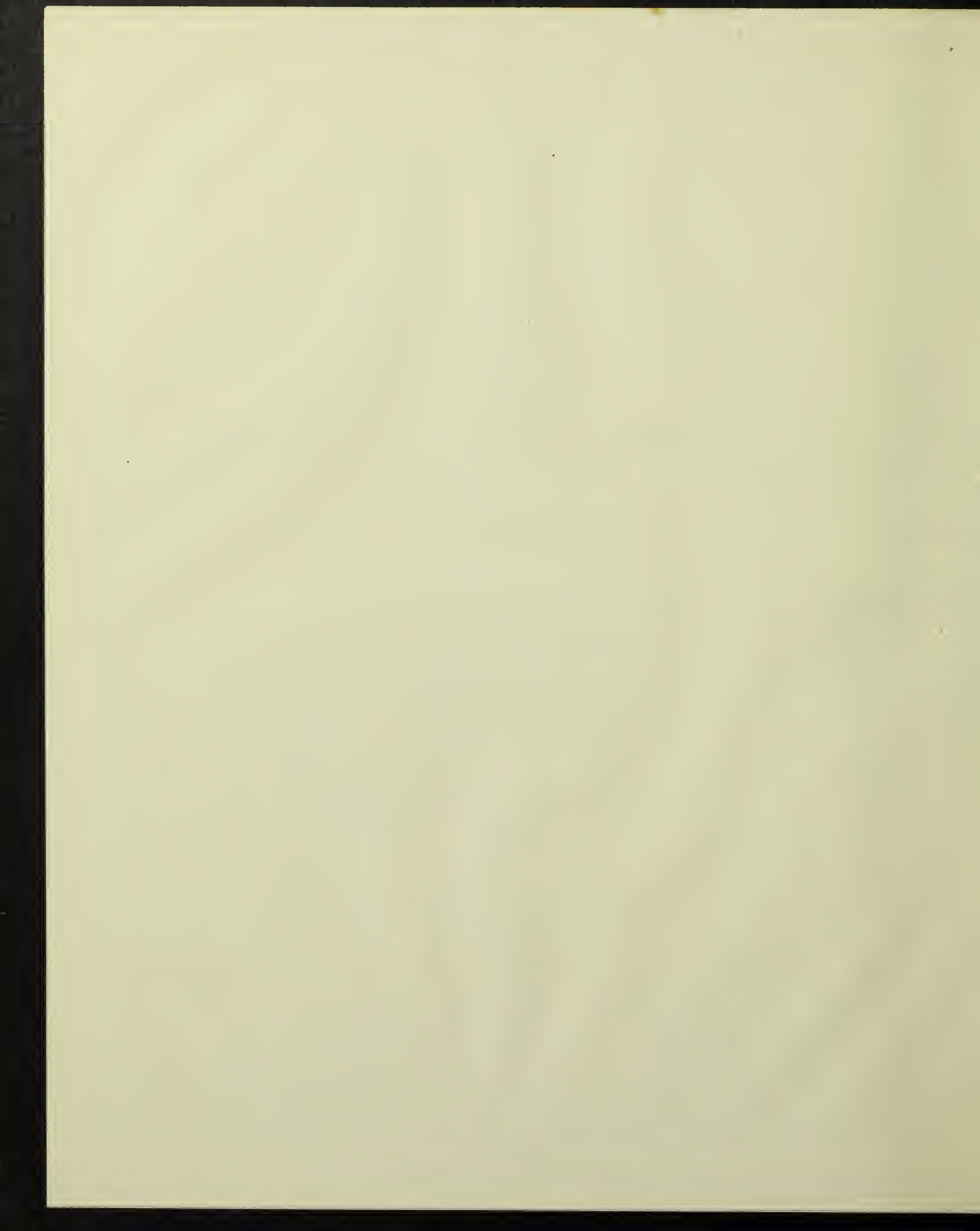
---

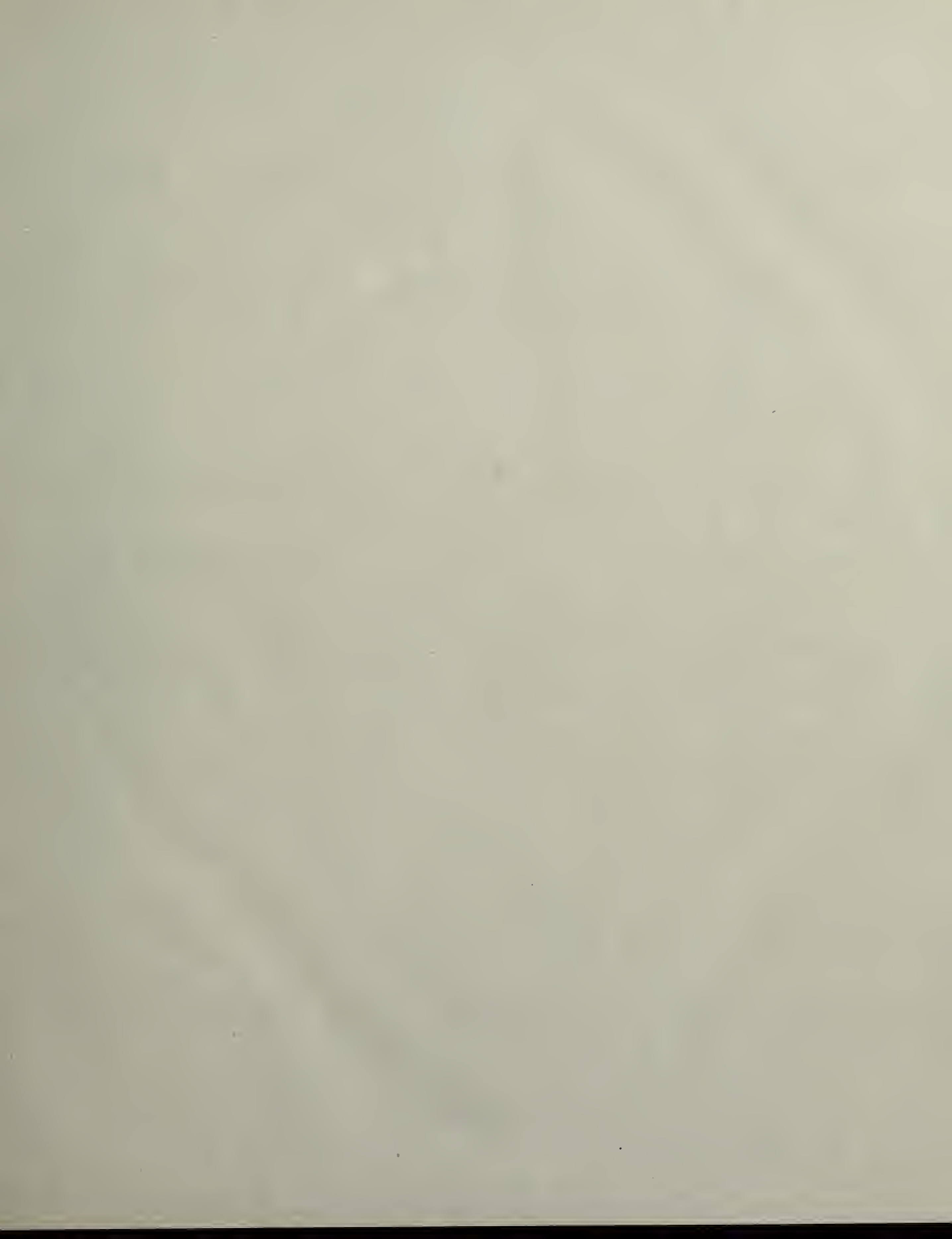
*) Unter dem Buchstaben B ist ursprünglich überall der Ton zu verstehen, den wir H (die Engländer richtiger B, die Franzosen Si) nennen. In der Ausübung des Choralgesanges musste aber der Euphonie zu Lieb' (wegen Vermeidung des hässlichen Tritonus gegen F) in einigen Tonarten und in besonderen Fällen jener Ton alterirt werden, und so entstand ein zweifaches B, nämlich das B rotundum (b) und ein B quadratum (♮), welches Letztere dann eigentlich unser h ist.













Wie diese Kirchentöne in der Zeitfolge (seit Glarean, im XVI. Jahrhunderte) zu den in jeder Hinsicht unpassenden Namen der dorischen, phrygischen, lydischen und mixolydischen gekommen seien, wird an einem andern Orte erklärt werden.

Eine wichtige Verbesserung S. Gregors bestand darin, dass er das unpractische System der Tetrachorde der altgriechischen Musik aufgab, und dagegen jenes der Octaven zum Grunde legte; das einzige, das die Natur andeutet, das die griechischen Scholastiker zwar auch kannten, aber sonderbarer Weise missachteten.

Eine eben so wichtige Verbesserung S. Gregors, im Zusammenhange mit seinem Systeme der Octave, war ferner die Einführung einer höchst vereinfachten Benennung der sieben Töne der Octave, nämlich vermittelst der sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes:

		Von Guido beigefügt im XI. Jahrh.
A B C D E F G	a b c d e f g	aa bb cc dd
erste,	zweite,	dritte Octave.

Diese sieben Buchstaben setzte S. Gregor an die Stelle der unglaublich schwerfälligen Benennungen der altgriechischen Tonreihe, oder an die Stelle jener 17 oder 18 Buchstaben, welche Boethius, der lateinische Commentator der mittlerweile verlornen altgriechischen musikalischen Theoretiker (römischer Consul, enthauptet zu Pavia im Jahre 524), nicht in der Absicht, eine neue Tonbenennung einzuführen, sondern um seine Feder und des Lesers Lunge zu schonen, im Texte seines Werkes, statt der altgriechischen Namen und Zeichen, sich erlaubt hatte. (Die Idee S. Gregors war demnach allerdings eine ganz andere und durchaus neue.)

Was die Tonschrift S. Gregors betrifft, so war bisher die Meinung allgemein, dass er hiefür dieselben sieben Buchstaben eingeführt habe. Gewiss konnten sie recht füglich dazu dienen, und es ist glaublich, dass sie in den Singschulen — bei Erklärung des Tonsystems ein nothwendiges Vehikel — auch als Tonschrift gebraucht wurden: ich habe aber in einer eigenen Abhandlung (Ueber die Tonschrift P. Greg. M. in der Leipz. musikal. Zeitung v. J. 1828 Nr. 25, 26, 27.) angezeigt, dass noch nirgend ein mit den Buchstaben notirter Codex der römischen Liturgie aufgefunden worden; dass kein alter Schriftsteller von der Einführung jener Buchstaben als Tonschrift etwas ausgesagt; dass hingegen das älteste, bis jetzt irgend woher beigebrachte Monument notirten lateinischen Kirchengesanges, nämlich das zu S. Gallen verwahrte, dem Gregorianischen Musterexemplare vor dem Altare S. Peters nachgebildete Antiphonar, ein Exemplar, welches einer der von P. Hadrian I. an Kaiser Carl den Gr. gesendeten römischen Sänger (um das Jahr 780) dahin gebracht hatte, mit den sogenannten Neumen notirt ist, jener von den Annalisten sogenannten *nota romana,* welche, so weit man sich bisher umgesehen, die einzige in der römischen Kirche eingeführte Tonschrift, und mit geringen Aenderungen bis in das XIV. Jahrhundert

in den liturgischen Büchern üblich war; daher man annehmen dürfe, dass schon S. Gregor auch diese Schrift eingeführt oder doch autorisirt haben müsse*).

Wenn zwar S. Gregors Kirchentöne, um auch uns für Tonarten zu gelten, den Mangel haben, dass, in mehreren derselben, der Hauptton des Subsemitoniums entbehrt, welches uns zur Anerkennung einer Tonreihe als einer Tonart unentbehrlich dünkt; so haben doch, wenn ich sie richtig erkläre, jene Tonreihen schon etwas von dem Charakter wirklicher (neuer) Tonarten, oder doch den Keim von solchen, in sich, insofern in jedem dieser Kirchentöne nicht nur ein herrschender Hauptton deutlich hervortritt, sondern auch die verwandten Tonstufen bezeichnet sind, in welche der Gesang in den Einschnitten übergehen konnte oder übergehen musste, und welche mit unsern Dominanten und Medianten übereinkommen. Als daher in der Zeitfolge der Gesang in mehreren Stimmen, oder der sogenannte Contrapunkt in die Kirche aufgenommen, und auf jene Weisen angewendet wurde, wodurch Sänger und Tonsetzer nothwendig dahin vermocht wurden, den Tonarten, als solchen, durch die Subsemitonien ihr Recht anzuthun; so konnte es nicht fehlen, dass aus dem 1. und 2. Tone unser D moll, aus dem 3. und 4. unser A moll (später auch wohl E moll), aus dem 5. und 6. durch Verminderung des h in b (wegen Vermeidung des unharmonischen Tritons F zu H), unser F dur, aus dem 7. und 8. unser G dur, ferner, in Folge der früh eingeführten Transpositionen der Kirchentöne in deren Quarte oder Quinte, unser C dur, G moll, A moll, endlich durch die Fingirung anderer Haupttöne, nämlich durch Intonation von jeder möglichen Tonstufe in der Leiter, unsere heutigen 12 Dur- und 12 Molltonleitern herauswachsen mussten.

Alles dies aber ist und war schon im Ursprunge mehr, als die in ihre Systeme eingezwängten Griechen jemals kannten oder nur ahneten. Fürwahr, S. Gregor und die Gehilfen, deren er sich zur Entwickelung eines neuen Systemes bediente, mussten tiefere Blicke in das Wesen einer wirklich practischen Musik gethan haben, als je vor ihnen geschehen war; und es gereicht ihnen zum grössten Ruhme, dass sie sich selbst durch ihren gelehrten Vorgänger Boethius nicht auf jene Abwege und zu jenen Irrthümern verleiten liessen, welche, in der Folgezeit erneuert, dem Gedeihen unserer Musik so lange hinderlich geworden sind. Das System S. Gregors, in seiner Einfachheit dem Anscheine nach nicht so sinnreich, als die idealen Theorien der griechischen Scholastiker, war ohne Vergleich vernünftiger und praktisch tüchtiger, als diese. Sein System der in der fortgesetzten Tonreihe von 7 zu 7 diatonischen Stufen verjüngt wiederkehrenden Töne, nämlich das System der Octaven, muss jeder Unbefangene für folgerechter erkennen, als jenes der altgriechischen Tetrachorde**), und seine 7 Buchstaben zur Benennung der Töne für zweckmässiger, als jenen wunderlich zusammengesetzten Wortschwall, mit welchem jeder der 18 Töne der griechischen Tonreihe, ohne Rücksicht auf die Verwandtschaft und vielmehr Identität der

*) Anmerkung Nr. II. Ueber die Neumen.

**) Man sehe den Anhang, Anmerkung I. über die griechische Musik, daselbst den Absatz b, Systeme.

Octaven bezeichnet wurde; — auch seine Tonschrift, die Nota romana, jene Neumen, welche, wenn gleich vor Einführung der (später dabei angebrachten) Linien, noch sehr unvollkommen, doch schon ein Bild des Steigens oder Fallens der Stimme in der Seele des Beschauenden anregten, war immer viel inniger, als jene Unzahl durchaus nur willkürlicher Zeichen, jene geraden, gestürzten, schief gelegten, verstümmelten oder missgebildeten Buchstaben der altgriechischen Semeiographie.

Das von S. Gregor hinterlassene System war jeder höheren Ausbildung fähig, und es hätte, unter nur einiger Maassen günstigen Verhältnissen, aus demselben eine vollkommene Musik, gleich unserer heutigen, unmittelbar abgeleitet werden können. Doch so gut sollte es der Menschheit vorerst noch nicht werden: die Unbilden der nachgefolgten Zeit brachten S. Gregors gutes System bald in Verfall und in Vergessenheit, seine Gesänge selbst, nur durch Ueberlieferung nach Gehör und Gedächtniss fortgepflanzt, waren in Gefahr, völlig auszuarten und verloren zu gehen. Diesem Uebel zu steuern, nahmen sich einige gelehrte und eifrige Geistliche der nun verwaisten Kirchenmusik an, und suchten sie durch eine, wenn auch nur nothdürftige, wissenschaftliche Begründung vor gänzlichem Verfalle zu bewahren. So löblich dies Bestreben war, so sehr ist es zu bedauern, dass sie — anstatt den leicht wieder aufzufindenden, noch nicht völlig verödeten Pfad zu verfolgen, den S. Gregor ihnen vorgezeichnet hatte — jenen verhängnissvollen Boethius mit seinen griechischen Systemen wieder hervorholten, um so gut, oder so übel es gehen wollte, auf Gregorianischen Kirchengesang jene unpassenden Systeme zu übertragen. Einige derselben versuchten, mit schlechtem Erfolge, glücklicher Weise aber auch ohne Nachahmer zu gewinnen, sogar neue, zum Theil absurde Tonschriften, mit gänzlicher Ignorirung der vortrefflichen Gregorianischen Buchstaben, sogar ohne Rücksicht für die durch die Kirche geheiligten, einer bedeutenden Verbesserung sehr wohl fähigen Neumen, (*Hucbaldus*, *Hermannus Contractus* *). Unter eines Guido von Arezzo Autorität wurde später, an die Stelle des in der letzten leidigen Zeit erneuerten Tetrachordes, sogar ein sein sollendes Hexachord eingeführt, das, sonderbar genug, die allezeit fertigen Commentatoren, aus purem Respecte für Guido, nun auch aus ihrem Boethius, als gegeben heraus zu demonstriren wussten **).

Es sollte noch übler kommen: die seit Jahrhunderten vergrabenen und für verloren geachteten Tractate der griechischen Autoren über Musik waren wieder aufgefunden worden, wurden nun übersetzt und vielfältig commentirt. Es war in der eben eingetretenen Periode des Wiederauflebens der Künste und der Wissenschaften in Europa, wo man allerdings viel den Griechen zu danken hatte, und noch mehr danken zu müssen glaubte, eine natürliche Folge der ungemessenen Vorliebe und Verehrung für alles Altgriechische, dass man jetzt auch alle musikalische Kunst und Wissenschaft nur bei den Griechen suchte, und es war vielleicht nicht blos die ge-

---

*) Anmerkung Nr. III. *Hucbaldus* und *Hermannus Contractus*.

**) Anmerkung Nr. IV. Hexachord.

lehrte Sucht, sondern wirklich der Wille, das Menschengeschlecht zu beglücken, dass hundert wackere Gelehrte, und unzählige ihnen nachbetende Musiker, sich abmühten, die alte griechische Musik (nach ihrer Meinung) in den christlichen Tempeln, und, wo möglich, auch bald in Theatern, wieder aufleben zu machen. Indess kamen sie bei den widerstrebenden Elementen der christlichen Kirchenmusik, auf welche sie jene zu impfen meinten, damit immer nicht zu Stande, und es hatte ihr Bemühen keinen andern Erfolg, als, dass dadurch der Fortgang der in der Periode eines P. Gregors in ein so gutes Gleis eingeleiteten neuen Musik um Jahrhunderte verzögert wurde.

Wenn solchergestalt das Zeitalter an einer Musik laborirte, welche nicht durchaus mehr die neue, aber eben so wenig die vermeinte altgriechische war, so ward dagegen die abweichende Richtung der sich mächtig durcharbeitenden europäisch-occidentalischen Musik (wie ich sie nennen muss) von jener aller alten Völker erst dann recht bedeutend, als in ihr die Harmonie, oder der sogenannte Contrapunkt, d. i. Gesang mehrer, zugleich in verschiedenen Intervallen tönender Stimmen, eingeführt wurde; obgleich eben von da an das hindernde Element der ihr aufgedrungenen griechischen Theorie am meisten fühlbar ward.

Diese von uns so genannte Harmonie (denn bei den Griechen war das Wort Harmonie mit Melodie dem Sinne nach ungefähr gleichbedeutend*), ist ganz und allein unserer Musik eigen. Sie ist in dieser so wesentlich geworden, dass wir, unter Harmonien aufgewachsen, uns eine Musik ohne sie als etwas höchst Armseliges vorstellen, ja deren Mangel kaum begreifen können. Und doch war sie (in unserm Sinne) weder den alten Völkern bekannt, noch findet man sie bis heute bei den seit Jahrtausenden civilisirten, im Besitze recht sinnreich (nach ihrer Weise) ausgebildeter musikalischer Theorien befindlichen, und ihre Musik leidenschaftlich liebenden Völkern Asiens. Die alten Griechen kannten allerdings die Symphonie der Quarte, der Quinte und der Oktave; ob sie die Harmonie in unserm Sinne kannten, ist unter den Gelehrten noch nicht völlig entschieden; Ueberbleibsel, welche davon die Ueberzeugung gäben, haben sich nicht vorgefunden, und nur einige Stellen in den hinterbliebenen Schriften derselben können zur Noth dahin gedeutet werden. Bei den heutigen Griechen, unter welchen so etwas wie Harmonie — wenn die Altvordern sie getrieben hätten — sich durch Tradition, wenn auch entstellt, in irgend einer Gestalt erhalten haben könnte, ist von ihr keine einheimische Spur zu finden; sie singen und musiciren durchaus nur eintönig, und begleiten den Gesang, selbst auf Harfen, oder andern ähnlichen Instrumenten, welche mit beiden Händen gespielt werden, nie anders als im Unison und in Octaven.

Der Gebrauch der Harmonie in unsrer europäischen neueren Musik führte in dieser nothwendig ein wesentlich geändertes System der Tonarten und der Tonleitern herbei. Mit Rücksicht

---

*) Anmerkung Nr. V. Harmonie, Melodie.

auf die neuen Tonarten und Tonleitern gewann die Melodie eine Bestimmtheit, und zugleich durch die harmonische Begleitung eine Mannichfaltigkeit der Bedeutung, deren der einfache Gesang an und für sich immer ermangelt haben musste. Der besonders in der Schule des obligaten Contrapunktes vollends ausgebildeten Harmonie danken endlich die Instrumente, der Stolz und die Zierde unsrer Musik, theils ihre Entstehung, theils ihre Vervollkommnung und letzte Veredlung.

Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, beginnt die Geschichte unsrer Musik in der That erst mit jener Epoche, in welcher die ersten Spuren von Versuchen im Gebrauche der Symphonien (Consonanzen, Diaphonien oder Polyphonien) entdeckt werden; dahingegen der einfache Kirchengesang der früheren Jahrhunderte höchstens als die Vorschule betrachtet werden kann, und jedenfalls eine eigene Periode bildet.

Leider waren aber die ersten Versuche, Consonanzen zu verbinden, verfehlte Versuche, indem man, den gesetzgebenden griechischen Scholastikern mehr als dem guten Gehöre folgend, nur die Quarte, Quinte und Octave als Consonanzen anzusehen sich unterstand, die von jenen als Dissonanzen verschrienen Terzen und Sexten aber noch für harmonisch unbrauchbar hielt. Jahrhunderte verflossen wieder, bis der rechte Weg gefunden ward, — bis die Accorde, welche, nicht nur einzeln, sondern auch im Zusammenhange der folgenden, eine angenehme Wirkung erzeugen, ausgemittelt waren, bis man es wagte, — wirkliche Dissonanzen mit guter Wirkung einzumengen, indem man das Mittel ausfindig machte, das durch die Dissonanz beunruhigte Gemüth durch deren Auflösung zu befriedigen, endlich selbst die herberen Dissonanzen durch Vorbereitung dem Gehöre empfänglich, bei erfolgender Auflösung sogar angenehm zu machen. Von dieser Seite betrachtet, reicht unsre harmonische Musik kaum über das XIII. Jahrhundert zurück, und ist also eine erstaunlich junge Kunst. Erwägen wir aber, dass diese durchaus neue, früher noch nirgends geahnte Kunst der Vorbilder entbehrte, deren die Schwesterkünste, theils in der lebenden Natur, theils in den überlieferten Werken des Alterthums (Classikern, Antiken, Gebäuden und Monumenten) sich zu erfreuen hatten; dass sie sich, unter immerfort störenden Einwirkungen, ganz und allein aus sich selbst herausbilden musste; so müssen wir, anstatt deren anscheinend langsames Fortschreiten in ihren ersten Epochen zu beklagen, uns vielmehr wundern über den schnellen Aufschwung, den sie nahm, als es ihr gelungen war, sich von ihren hellenisirenden Hofmeistern zu emancipiren, und sie nun, der eigenen Kräfte sich bewusst, Werke zu schaffen begann, zur Bewunderung der Zeitgenossen und zum Schrecken der Scholastiker, welche sich bald entschliessen mussten, neue Theoreme in den Produkten ihrer vermeinten Zöglinge aufzusuchen, und, so gut es gehen mochte, in ihre noch immer griechisch sein sollende Doctrin einzufügen.

Die Schriftsteller, welche die Geschichte der Musik behandelt haben, haben dieselbe gewöhnlich nach weltgeschichtlichen Perioden, oder nach den Regierungsperioden der Könige des Heimathlandes, auch nach Ländern und Provinzen, und zum Theil nach sogenannten Schulen abgetheilt. Ich bin der Meinung, dass die Kunst in ihren Schicksalen sich selbst ihre eigenen Geschichtperioden bildet, welche in der Regel mit jenen der allgemeinen Welt- und der besonderen Staatengeschichten nicht zusammen treffen, auch mit diesen in der That nichts gemein haben; dass die Kunst, ein Gemeingut der Menschheit, auch mit der politischen Eintheilung der Reiche nicht zusammenhängt, und dass die Eintheilung nach Kunstschulen (in jenen Perioden nämlich, wo von solchen nur überhaupt eine Rede sein kann) in der Geschichte der Musik die unbrauchbarste und trügerischeste von allen ist, weil die Gränzen der (wirklichen oder vorgeblichen) Schulen nach Zeit und Ort, ja zum Theil deren Existenz, als solcher, schwer oder gar nicht zu erweisen sein möchte, und weil diese Eintheilung den Historiker allzu oft in die Verlegenheit setzt, zumal bei Mangel zuverlässiger und vollständiger Nachrichten, auf Kosten der eigenen Ueberzeugung, somit auch der Wahrheit, Data anzunehmen oder zu ergänzen, um nur Alles in eines der vorgezeichneten Fächer zu zwängen.

Aber auch die Eintheilung in eigentliche grosse Kunstperioden schien mir für die Kunstgeschichte nicht die am glücklichsten gewählte zu sein; sie erschwert die Uebersicht der gleichzeitigen Begebenheiten (die Synchronistik), und führt den minder bewanderten oder minder kritischen Leser leicht irre, wenn er z. B. in einem und demselben Hauptabschnitte einen Okenheim als Haupt der niederländischen und einen Palestrina als Haupt der römischen Schule angezeigt findet, welche nur eben ein Jahrhundert von einander entfernt stehen. Irre ich nicht, so ist es nur dieser Methode, die Kunstgeschichte abzuhandeln, zuzuschreiben, dass die frühzeitige Entwickelung des Contrapunktes in den Niederlanden, und die Einwirkung der niederländischen Meister auf die Kunstbildung der übrigen europäischen Nationen so lange und bis zu unsern Tagen gänzlich übersehen worden war.

Mir schien die einfachste, daher natürlichste, und die zuverlässigste Uebersicht gewährende Eintheilung der Geschichte der Musik die nach E p o c h e n zu sein. Diese Epochen sollten von einem der berühmtesten Männer der Zeit ihren Namen erhalten, und zwar von demjenigen, welcher auf die Kunstbildung und den Geschmack seiner Zeitgenossen am kräftigsten eingewirkt, und entweder durch neue Entdeckungen, durch Einführung neuer Gattungen, oder eines neuen Styles, oder durch bedeutende Verbesserungen der vorgefundenen Setzarten, durch Beispiel oder Lehre, die Kunst erweislich auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit gefördert hätte. Die längere oder kürzere Dauerzeit einer solchen Epoche sollte dabei kaum in Erwägung kommen; eine Epoche kann die Dauer eines Jahrhunderts umfassen, eine andere nach wenigen Decennien der folgenden den Platz räumen; nur muss jede durch irgend ein Ergebniss von Wichtigkeit bezeichnet sein; dieses, mit seinen unmittelbaren, und als nachhaltig dauernd zu

erweisenden Wirkungen darzustellen, den Standpunkt, auf welchen die Kunst in jeder Epoche überhaupt, und gleichzeitig in verschiedenen Ländern gediehen, im Vergleiche gegen die vorigen Epochen zu bestimmen, und solchergestalt die allmählige stufenweise Entwickelung der Tonkunst bis auf unsre Zeit gleichsam in einem Cyclus von Vignetten, mit wenigen aber kräftigen Strichen anschaulich zu machen, dies sollte die Aufgabe sein.

Musikalische Theorie, Literatur und Künstlergeschichte sollten in einer übersichtlichen Geschichte, wie die gegenwärtige sein soll und sein will, nur so weit in Betrachtung kommen, als sie, bei Erklärung der Fortschritte der Musik als Kunst und als Wissenschaft nothwendig angezeigt werden müssten. Wer sich über jene Fächer musikalischer Gelehrtheit näher unterrichten will, kann in den schon vorhandenen denselben gewidmeten Lehr- und Handbüchern die gewünschte Belehrung leicht finden, die ihm hier nur auf Kosten der Klarheit der allgemeinen Kunstgeschichte hätte verschafft werden können. Von der Biographie der „Epochen-Männer" soll übrigens das Nöthige angezeigt, auch die gleichzeitig berühmteren jedes Faches wenigstens nach Gebühr erwähnt werden.

Meine Absicht ist nur die: der achtungswürdigen zahlreichen Klasse der Musiker und der Musikfreunde ein Werk zu liefern, welches — ohne sie erst durch das Nebelland der (todten) Musik der alten Völker, oder wenigstens jener der alten Griechen zu führen (von welcher letzteren sie doch auch das Nothwendigste zu beliebigem Vor- oder Nachlesen in einem Anhange mit bekommen) — in einem mässigen Bande beendiget, ihnen von der Geschichte ihrer Kunst eine klare Ansicht gewähre, die sie in Burney's grossem, überall seltenem, und schon in der fremden Sprache Wenigen zugänglichem Werke entweder nicht suchen, oder vor Menge des Stoffes kaum erlangen, und in Forkels Geschichte, welche, mit dem zweiten Bande noch unvollendet, nicht über das Jahr 1500 reicht, schon aus diesem Grunde vermissen würden, in jenen niedlichen Büchelchen aber, welche in verschiedenen Sprachen mit dem vielversprechenden Titel: Geschichte (*Histoire, History*) der Musik" erschienen und übersetzt worden sind, schwerlich finden dürften.

Da übrigens dieses Werk dem Inhalte so wenig, als dem Plane nach, ein Auszug aus Burney's oder Forkels Geschichten, oder aus dem Buche sonst irgend eines mir bekannten Autors, sondern das Resultat mannichfaltiger Lectüre, selbst eigener Forschungen und Bemühungen um Quellen, selbst gepflogener Einsicht in eine grosse Zahl zum Theil sehr seltener Werke der musikalischen Literatur, und jedenfalls eigener Kritik ist; so mag es wohl sein, — und ich besorge, es möchte oft so kommen — dass ich mit den Ansichten und Behauptungen der genannten sehr achtbaren Autoren, und mit manchen allgemein gangbaren Meinungen und Traditionen nicht übereinstimme; ich darf aber mit gutem Gewissen betheuern, dass ich von

der eitlen Sucht der Neuerung, und von dem Geiste des Widerspruches mich immer frei erhalten habe, und dass ich wenigstens für die Richtigkeit der Thatsachen (so weit als man den Historiker auch für Traditionen der Vorgänger mit Billigkeit verantwortlich machen darf) getrost einstehen kann, meine Urtheile, als Folgerungen aus jenen, für untrügliche zu geben, konnte ich ohnehin nicht gemeint sein.

I.

Epoche Hucbald.

Das X. Jahrhundert. 901 bis 1000.

Ueber die ersten Anfänge einer Harmonie im frühen Mittelalter hat es von jeher verschiedene Meinungen und Sagen gegeben; die zuverlässigste Quelle der Kunstgeschichte indess, die eigentlich musikalische Literatur, zeigt uns das erste Wagniss einer Verbindung mehrer, gleichzeitig in „verschiedenen" Intervallen in einer fortgesetzten Reihe singend gedachter Stimmen, in einem der von Hucbaldus hinterlassenen Tractate. Dieser Hucbaldus war ein sehr gelehrter Mönch, aus St. Amand in Flandern, welcher, nach einem in thätiger Bearbeitung der musikalischen Theorie (nach der Richtung seiner Zeit) verbrachten Leben, in sehr hohem Alter, im Jahre 930 starb. In der Literaturgeschichte kommt er auch unter dem Namen Monachus Elnonensis vor.

Dem griechischen Systeme zu Folge, das er in allen seinen tiefsinnigen Tractaten zum Grunde legt, ist ihm nur die 4, die 5 und die 8 Consonanz. Da er von den beiden letzteren sich überzeugt haben konnte, von der ersten (der Quarte) aber gläubig annahm, dass sie, mit einem gegebenen Tone gleichzeitig erklingend, eine dem Gehöre angenehme Symphonie, oder, wie wir es nennen würden, einen Accord gewähren; so mochte er auf den Gedanken verfallen sein, zwei oder mehr Stimmen auch wohl in fortgesetzten Consonanzen singen zu lassen, um der angenehmen Empfindung eines solchen Wohlklanges Abwechselung und Dauer zu geben. Vielleicht überredete er sich, dass die Griechen mit ihren Consonanzen ähnliche Symphoniensätze gebildet haben müssten, und dass er damit ihre Musik wieder aufleben mache, obwohl er sich dessen nicht eigentlich rühmt. — Er nannte eine solche Verbindung von Stimmen mit einem alten Namen Diaphonia (verschiedene Stimme, Dis-Cantus) oder Symphonia (Zusammenklang, Stimmenverein), oder mit einem neuen Namen Organum; unter welchem letzteren diese Gattung von Harmonie (wenn man sie schon so nennen will) von da an in der musikalischen Literatur am gewöhnlichsten erscheint.

Zwei Arten des Organum sind es, welche Hucbald erklärt, und dafür in seiner Weise Regeln mittheilt: Die erste Art besteht in der Verbindung einer zweiten oder mehrer Stimmen, welche mit der gegebenen Principalstimme *(Cantus firmus)*, in Quinten, oder in Quinten und Octaven, in Quarten, oder in Quarten und Octaven gehen; auch verdoppelt Hucbald diese Stimmen in einer höhern oder tiefern Octave, wodurch das Organum vier- bis fünfstimmig wird, — alle Stimmen freilich noch in gerader Bewegung, nämlich in einer heut zu Tage höchlich verpönten Reihe auf einander folgender 4, oder 5 und 8. *Videbis nasci*, sagt der ehrwürdige Mann, *suavem ex hac sonorum commixtione concentum.* (!)

Bei der zweiten Art des Organum setzt Hucbald über eine Principalstimme, zwischen Consonanzen, auch andere, nicht consonirende Intervalle; als: die Secunde, und die (von ihm für eben so dissonirend geachtete) Terz, — bald frei, bald in der Stufenfolge, — bald in gerader, bald in schräger, selten in der Gegenbewegung; alles freilich wieder auf eine Weise, welche nach unsern Begriffen das unverbildete Ohr so wenig als die Regel erlauben würde. Dieses Verfahren übt er indessen nur mit zwei Stimmen aus, und bemerkt, dass nicht jedes Thema sich hiefür eigne.

Ich gebe hier — aus Hucbalds Tractate „*Musica Enchiriadis*“ (in des Fürstabtes Gerbert Samml. *Scriptores eccles. de Mus. T. I.)* aus den Kapiteln, welche von den *Diaphoniis, Consonantiis et inconsonantiis* handeln — einige Beispiele, und zwar ein Paar Nummern auch nach seiner Weise mit aufgeschichteten Silben zwischen Linien nachgebildet; wobei ich nur, statt der von ihm erdachten Tonzeichen am Rande, mich unsers A B C bediene; *T* heisst bei ihm die Fortschreitung mit einem ganzen Tone, *Tonus; S.* bedeutet *Semitonium.*

Nr. 1. ist ein vierstimmiges Organum der zuerst beschriebenen Art, und zwar mit der Quarte (ein ähnliches mit der Quinte kann man sich leicht hinzudenken). — Nr. 2. bis 6. sind Beispiele der beschriebenen zweiten Art; für uns in jeder Beziehung merkwürdiger, weil sich wohl aus diesen, nie aber aus jenen, eine eigentliche Harmonie (mit der Zeit) hätte entwickeln können, wenn man nicht so ganz und gar in Vorurtheilen befangen gewesen wäre und, statt alter Tractate, das Ohr um Rath gefragt hätte.

Nº 1.

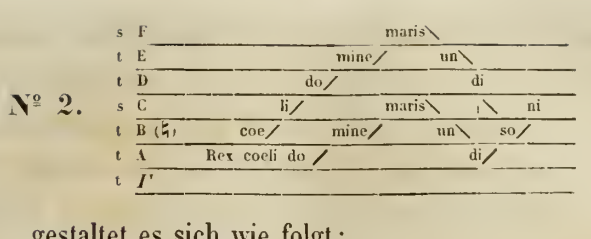
do\
g / mini\ pe\ su\
Org. f Sit\ oria in\ cula bitur dominus in o/ ri\ / is
e glo/ do\ sae/ \ ta/ bus
d mini\ lae / pe\ su\
Princip. Sit\ oria in\ cula\ bitur dominus in o / ri\ / is
glo/ sae/ \ ta/ bus
do\ lae /
/ mini\ pe\ su\
Org. Sit\ oria in\ cula bitur dominus in o / ri\ / is
glo/ do\ sae/ \ ta/ bus
/ mini lae / pe\ su\
Princip. Sit\ oria in\ cula bitur dominus in o / ri\ / is
glo/ sae/ \ ta/ bus
lae /

In unsern Noten würde es also anzuschauen sein:

Nº 1.

Sit glo - ri - a do - mi - ni in sae - cu - la, lae - ta - bi - tur do - minus in o - pe - ri - bus su - is.

№ 2.



In Noten übersetzt, gestaltet es sich wie folgt:

№ 2.

1 2 3 4 4 4 4 4 1 1

Rex coe - li, Do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni.
Ti - ta - nis ni - ti - di squa - li - di - que so - li.

№ 3.

1 2 3 4 3 1 5 4 4 4 4 4 1 1

Te hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ve - ne - ran - do pi - e.
Se ju - be - as fla - gi - tant va - ri - is li - be - ra - re ma-lis.

№ 4.

1 4 4 4 4 4 4

Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.

№ 5.

1 4 4 4 4 4 1

Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.

№ 6.

1 3 4 4 3 2 1

Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.

Man sieht, dass hier, auch in dem Organum der zweiten Art, überall das beliebte *Diatesseron*, — die Quarte, welche heut zu Tage, also isolirt, keines Menschen Ohr für eine Consonanz nehmen würde — die Hauptrolle spielt, die 2 oder 3 aber durchaus ganz willkürlich, so bedeutungs- als regellos, und gleichsam nur zufällig, mit unterlaufen.

Man hat aus der in Hucbalds Tractate vorkommenden Stelle ,,*Nos assuete organum vocamus*" folgern wollen, dass das von ihm beschriebene Verfahren, mit mehren Stimmen zu singen, schon früher bekannt und im Gebrauche gewesen sei. Da aber die Autoren, besonders die Didactiker, von sich gern, wie die fürstlichen Häupter, in der vielfachen Zahl sprechen, zudem keiner der älteren Autoren, von welchen wir musikalische Tractate besitzen, von jenem Organum die geringste Erwähnung gethan hat; so müsste man jene Folgerung sogleich als durchaus unstatthaft verwerfen, wenn dieselbe Meinung nicht auch sonst noch, von guten Schriftstellern, und unter Berufung auf Zeugen, behauptet worden wäre. Es haben nämlich der gelehrte und emsige Forscher Fürstabt Gerbert, in seinem grossen Geschichtwerke *De cantu et mus. sacra*, und nach ihm ein neuerer sehr verdienstvoller Schriftsteller versichert, dass schon P. Vitalian (erw. 655, gest. 669.) den mehrstimmigen Gesang in der päpstlichen Capelle eingeführt habe. Es seien nämlich, seit der Zeit dieses Papstes, in der ,,apostolischen Capelle, nach dem Zeugnisse vieler Schriftsteller," Sängerknaben unterhalten worden, welche, unter der Benennung *pueri symphoniaci*, in dem sogenannten *Parvisio* wohnten und erzogen wurden; *(Ord. Rom.* bei *Mabillon mus. Ital.)* — und nach dem Zeugnisse eines Baleus (ein Compilator des XVI. Jahrhunderts) habe P. Vitalian die Harmonie eingeführt, welche von da an *Organum*, und deren Kunst *ars organandi* genannt worden sei. Dasselbe bestätige Eckehardus zu St. Gallen (ein Annalist des XII. Jahrhunderts), *in vita S. Notkeri Balbuli*, indem er anführe, dass es ,,zu Notkers Zeit" († 913) in der päpstlichen Capelle gewisse Sänger gegeben habe, welche man *Vitaliani* nannte, und welche den von dem Papste dieses Namens eingeführten Gesang anstimmten, wenn der Papst selbst in Funktion war. Auch könne man mit gutem Grunde annehmen, dass unter jenem *Cantus Romanus*, welchen die Sänger K. Carls d. Gr. von den päpstlichen Sängern P. Hadrians I. lernen sollten, das Organum zu verstehen sei.

Wie achtbar die oben angeführten Autoritäten sonst erscheinen mögen, so scheint mir doch, dass die von ihnen angezogenen Zeugnisse nicht eben die von ihnen abgeleitete Folgerung erheischen.

Vor Allem würde ich aus der Benennung *pueri symphoniaci* nicht gleich auf eine ,,Harmonie" oder auf ein ,,Organum" schliessen, jene Knaben konnten ja eben so wohl *Symphoniaci* heissen, weil sie den Gesang der Männer in der Capelle, mit ihren höheren Stimmen, in der Consonanz der Oktave begleiteten, und endlich bedeutet *puer symphoniacus* wörtlich nur eben so viel als: *puer concinens*, mitsingender Knabe, und muss nicht eben auf irgend eine Consonanz bezogen werden; ja selbst ein einfacher Gesang, eine simple Melodie wurde oft nur Symphonia

genannt (in diesem Sinne wird das Wort von Guido gebraucht, im Gegensatze jeder Diaphonie). Was aber das (wirklich achtbare) Zeugniss Eckehards betrifft, so scheint es mir gar nicht ausgemacht, dass derselbe in der angeführten Stelle jenen vermeintlich harmonischen Gesang, das sogenannte Organum, auch nur im Sinne gehabt habe. Der Vitalianische Gesang, den Eckehard meint (aber nicht beschreibt), war, wie alle Umstände schliessen lassen, nichts anders, als ein von den Sängern im Vortrage verzierter Choral-Gesang. Ein solcher kann allerdings derjenige gewesen sein, welcher K. Carl dem Grossen bei seiner Anwesenheit in Rom (776) so besonders wohl gefiel, und welchen seine fränkischen Sänger lernen sollten, deren rauhe und unbiegsame Kehlen (wie die Annalisten erzählen) sich zu den Quilismen, Semivocalen und andern künstlichen Figuren und Feinheiten im Vortrage der römischen Sänger so wenig schicken wollten. Das Antiphonar von St. Gallen, dasselbe, welches einer der von P. Hadrian I. zu dem Kaiser gesendeten römischen Sänger mitgebracht hatte, das gegenwärtig noch in der Bibliothek des Stiftes St. Gallen sich aufbewahrt findet, und von welchem ich in der allg. musik. Zeit. v. Leipz. Jahrg. 1828, Nr. 25, 26, 27 Nachricht und Beschreibung mitgetheilt habe, zeigt wirklich am Schlusse der Verse, oft auch im Contexte, häufig dergleichen Neumen (Melismen, welche bloss vocalisirt wurden) von bedeutender Länge, und über den Tonzeichen im Texte die Art des Vortrages mit ganz kleinen Buchstaben, nach der Methode des Lehrers und Eigenthümers des Buches, sorgfältig angezeigt. Die Bedeutung dieser kleinen Buchstaben (welche keineswegs Tonzeichen sind) hat in der Folge *S. Notker* (Balbulus) in einer *Epistola ad Lambertum* erklärt, und hierdurch unter den musik. Scriptoren des Mittelalters einen Platz erhalten: Dass aber die Sänger P. Hadrians das Organum, oder irgend einen mehrstimmigen Gesang lehren sollten, haben die Geschichtschreiber, welche eben von deren Sendung und Wirken gesprochen, nirgend mit einer Silbe erwähnt.

Das Zeugniss, welches für die frühe Einführung des Organum in der päpstlichen Capelle aus dem *Baleus* angeführt wird, verliert dadurch alles Gewicht, dass schon die Ausleger einer und derselben, oder doch ganz gleichlautender Stellen, unter einander nicht einig sind über dasjenige, was sie darauf hin dem P. Vitalian zuschreiben sollten; sie verwechseln, je nach vorgefasster Meinung: *Organum,* die Orgel, — *Organa,* Instrumente — und *Organum,* mehrstimmigen Gesang. Forkel hat (ob zwar aus einer andern Ansicht, nämlich bei der Geschichte der Orgel, G. d. M. II. Th. S. 356 u. ff.) den Irrthum mit trefflicher Kritik beleuchtet. Es haben nämlich einige Schriftsteller dem P. Vitalian vielmehr die Einführung der Orgel zuschreiben wollen. *Vitalianus,* so lautet die von ihnen angezogene Stelle bei Platina, in dessen Lebensbeschreibung der röm. Päpste, *cantum ordinavit, adhibitis ad consonantiam, ut quidam volunt, organis.* Nun lautet die angeführte Stelle bei *Baleus* (bis auf das ihm vermuthlich missfällige *ut quidam volunt)* wörtlich ebenfalls so: *organa per consonantias humanis vocibus adhibuit.* Unter diesen Umständen wird es daher sehr zweifelhaft, was denn *Baleus* selbst sich unter dem Worte

Organa, das auch er irgend einem Aelteren treuherzig nachgeschrieben, wirklich vorgestellt; ob er nicht vielleicht auch die Orgel gemeint habe? Ist oder war aber an der Erzählung der (unbekannten) ältesten Annalisten, als der eigentlichen Quelle, in Beziehung auf P. Vitalian und dessen Einführung der *Organa*, nur überhaupt etwas Wahres, so konnte ursprünglich, nach der alten und eigentlich classischen Bedeutung des Wortes, nichts anders als Instrumente (*organa*), welche den Gesang consonirend, nämlich in den von Alters her schon üblichen, natürlichsten und fasslichsten Consonanzen, d. i. im Unison oder in der Octave, begleitet hätten, gemeint gewesen sein; — keineswegs die Orgel (*Organum, per excellentiam* so genannt), indem die erste Orgel, als ein Geschenk des griechischen Kaisers Constantin Copronymus an König Pipin, ungefähr hundert Jahre nach P. Vitalian (756), in die Abendländer gekommen ist; — aber eben so wenig das Organum (Hucbalds Symphonie oder Diaphonie), weil dieses seine technisch gewordene Benennung eben sowohl, als seine Entstehung, von der Orgel herleitete, von welcher es eine Nachahmung sein sollte.

Abgesehen von diesen (wie ich meine gewichtigen) Gegengründen, wäre es mir aber schon an und für sich nicht glaublich, dass die Päpste, zu irgend einer Zeit, an dem Organum, oder überhaupt an einer Harmonie, wie man sie im Mittelalter und bis zum XIV. Jahrhunderte irgendwo kannte, ein Wohlgefallen gefunden, ja dass sie eine solche nur würden haben erdulden können: allen Neuerungen von jeher und aus Grundsatz abhold, haben die Päpste (wie sich, von einer Periode zur andern, bis auf unsre Zeit nachweisen lässt) die Erfindungen oder Verbesserungen, welche in der Musik im Verlaufe der Jahrhunderte aufkamen, mit sehr richtiger Einsicht immer erst damals in die Kirche zugelassen, wenn solche auf einen gewissen Grad von Brauchbarkeit gediehen und so beschaffen waren, dass sie zur Erbauung christlicher Gemüther und zur Verherrlichung des Gottesdienstes wahrhaft beitragen konnten. Das Organum müsste schon Hucbald aufgegeben haben, wenn er selbst es jemals mit eigenen (leiblichen) Ohren zu hören bekommen hätte; was aber vermuthlich der Obere seines Klosters bei der Probe schon nach dem ersten Versett verhindert hätte, da unter den Pönitenzen und Kasteiungen eine so empfindliche in den Ordensregeln nicht gemeint sein konnte*).

Verschiedene Schriftsteller, welche von dem Organum gehandelt haben — unter ihnen auch Forkel — sind der Meinung, dasselbe sei ursprünglich eine Nachahmung der Mixtur auf den Orgeln gewesen. Die Mixtur (wie ich hier für die des Orgelwesens minder kundigen Leser anmerken muss) ist ein Orgelregister, bei welchem mit jeder Taste deren 5 und 8, heut zu Tage auch noch deren grosse 3, nämlich der ganze harte Dreiklang, zugleich ansprechen; ein Register, welches, wo es noch existirt, und wo man etwa noch davon Gebrauch macht, niemals allein, sondern nur mit mehr andern starken Registern vermischt, angewendet wird, und dann

*) Ein Versuch, mit den tüchtigsten Sängern ausgeführt, hat mir von der moralischen Unmöglichkeit des Organum mit paralellen Quinten und Quarten die Ueberzeugung gegeben.

ein ausserordentliches Gesause hervorbringt. Sethus Calvisius und Michael Prätorius — Autoren aus dem Ende des XVI. und aus dem Anfange des XVII. Jahrhunderts — auf welche Forkel (G. d. M. II. Th. S. 368) sich dieserhalb beruft, nehmen an, dass schon in den ältesten Orgeln die Mixtur mit $\begin{smallmatrix}12\\8\\5\end{smallmatrix}$, nicht als Register (denn solche gab es noch nicht), sondern als mit jedem Tone für beständig verbunden, eingeführt gewesen und schon von daher auf uns gekommen sei. Zeugnisse hiefür, oder Gründe der Wahrscheinlichkeit, haben sie so wenig als Forkel beigebracht. Meinerseits bestreite ich die Richtigkeit der Voraussetzung, weil ich nicht absehe, was die Erbauer der ältesten, mitunter schon sehr grossen, doch aber noch sehr einfachen Orgeln im Occident vermocht haben könnte, einen Ton (die 5) einzuschieben, dessen schlechte Wirkung bei dem Anschlagen mehrerer Tasten nach einander ihnen sogleich hätte auffallen und sie bestimmen müssen, einen eben so missfälligen als überflüssigen Auswuchs zu beseitigen; mich dünkt es glaublicher, dass die Mixtur in einer etwas spätern Zeit, wo man schon Mutationen (Register) anzubringen verstand, und zwar als eine Nachahmung des Organum der alten speculativen Theoretiker, aus übergrosser Ehrfurcht für das Alterthum versucht, und, in Verbindung mit einem kräftigen Hauptwerke, oder mit andern starken Registern, für brauchbar gehalten, ja, wegen des dadurch (zufälliger Weise) gewonnenen „ungeheuern" Effectes, als eine willkommene Entdeckung beibehalten worden sei, die man in der Folgezeit sogar noch mit der beigefügten gr. Terz verbesserte (!), um das Ungeheuere noch ungeheurer zu machen. Die Höllenfolter einer isolirten Mixtur würde keines Menschen Kind jemals nur Minuten lang ertragen haben, ohne in Convulsionen zu verfallen*).

Wie aber das Organum darum nicht minder eine Nachahmung der Orgel gewesen sein kann und wirklich gewesen ist, und von ihr seine Benennung genommen hat, diess ist auf folgende Weise zu erklären:

Die ältesten Orgeln, von äusserst plumpem Bau, deren halb Schuh breite, durch einen merklichen Zwischenraum von einander gesonderte Tasten mit den Fäusten oder mit dem Ellbogen niedergedrückt werden mussten, waren freilich so wenig zu einem harmonischen Spiele, als selbst zu harmonischen Versuchen geeignet; dennoch konnte diess Instrument die erste Gelegenheit geboten haben, die physische Wirkung der (damals giltigen) Consonanzen, wenigstens in einzelnen Verbindungen, durch gleichzeitiges Niederdrücken einer zweiten Taste, nachhaltig dauernd zu versinnlichen. Ferner mochte der Orgelbändiger, mit Absicht oder durch Ungeschick, darauf gekommen sein, auf einer Taste liegen zu bleiben, während die Sänger, denen er den Ton angegeben hatte, darüber (als über einem Dudelsacke) ihren Gesang noch fortführten;

*) Unsre Organisten und Orgelbauer glauben ohne Mixtur nicht bestehen zu können: in einem vasten Raum halten sie dieselbe für unentbehrlich. Wie kommt es, dass man (unseres Wissens) noch nirgends darauf verfallen, die Mixtur bei den Musikbanden der Regimenter einzuführen, die sogar im Freien, und für eine weithin zerstreute Truppe sich vernehmlich machen müssen? Mit der Menge der jetzt im Gebrauch stehenden Instrumente von den verschiedensten Dimensionen wäre der Versuch nicht schwer auszuführen.

auch mochte es geschehen sein, dass derselbe irgend ein Mal, vielleicht zufällig, zu dem Grundtone die Quinte presste, und ob der guten Wirkung in ein angenehmes Erschrecken gerieth. Eine Harmonie hatte man damit nun freilich noch nicht gefunden, aber Wirkungen vernommen, welche den speculativen Musikern Stoff zum Nachdenken und zu gewagten Systemen geben konnten; die Verbindung „verschiedener" Menschenstimmen, die sie nun erdachten, war eine (wenn auch nicht glückliche) Nachahmung desjenigen, was sie, in einzelnen Erscheinungen, an der Orgel wahrgenommen hatten; und so erhielt ihre Diaphonie oder Polyphonie nicht unpassend den Namen Organum.

Wenn nach diesen Prämissen Hucbald die erste Idee seines Organum endlich doch von der Orgel empfangen hatte, so können wir nicht umhin, zuzugeben, dass auch andre, vor oder neben ihm, dieselbe Idee aufgefasst haben, und das Organum, wenn auch nicht üblich, doch unter den scholastischen Musikern, der Theorie nach, schon früher bekannt gewesen sein konnte.

Kaum noch verdient hier, wo von den ersten Versuchen einer Harmonie die Rede ist, noch angeführt zu werden, dass einige Historiker, namentlich Printz, und nach ihm Marpurg, die Erfindung des mehrstimmigen Gesanges dem h. Dunstan, Erzbischof von Canterbury (geb. 900, gest. 988) zugeschrieben haben; eine Meinung, die, wie es scheint, sich von jeher nur auf den Umstand gründete, dass dieser fromme Oberhirt, der Legende zufolge, den Kirchengesang eifrig förderte, Orgeln zu bauen und Glocken zu giessen verstand, und auf der Harfe „mit beiden Händen spielend" abgebildet wird. Diese von jeher allzuschwach begründete Meinung ist vorlängst wieder überall aufgegeben; und jetzt, wo wir Hucbalds Tractate kennen, würde schon dieser vor S. Dunstan die Priorität behaupten.

Ich habe die verschiedenen „Meinungen und Sagen" von den ersten Versuchen einer Harmonie im frühen Mittelalter für den nothwendig beschränkten Plan meines Werkes vielleicht zu ausführlich erörtert; allein es ist des Historikers Pflicht, jede an sich oder in ihrer folgenden Entwickelung wichtige (oder für wichtig angesehene) Erfindung, und deren Urheber, nach bestem Vermögen zu constatiren.

Wenn wir endlich, bei Mangel bestimmter Nachrichten, daher nach Vergleichung der Umstände, mitunter ebenfalls zu Hypothesen unsre Zuflucht nehmen mussten, durch welche Hucbalds Verdienst als Erfinders einigermaassen zweifelhaft wird, so habe ich doch nicht anstehen können, diesen ehrwürdigen Autor an die Spitze der ersten Epoche zu stellen, weil diejenigen, welche die *ars organandi* so viel weiter zurück datirt haben wollten, mir nicht als zuverlässige Zeugen erschienen sind; und weil jedenfalls Hucbald derjenige ist, bei dem sich die erste Beschreibung und die ersten erklärenden Beispiele von der Diaphonie und dem sogenannten Organum nachweisen lassen.

II.

Epoche Guido.

Das XI. Jahrhundert. 1001 bis 1100.

Der Nutzen, den ein Dutzend gelehrte Geistliche, welche sich, wie Hucbald, an verschiedenen Orten, vor und nach seiner Zeit, mit Untersuchungen über Musik und über die Kirchen-Tonarten beschäftigten, theils durch ihre Tractate, theils durch etwaigen mündlichen Unterricht in ihren Klöstern stifteten, konnte immer nur ein sehr beschränkter sein; ihre Schriften, welche damals nicht anders, als auf dem mühsamen Wege der Abschrift weiter gelangen konnten, blieben in der Bibliothek ihres Klosters, oder an wenig Orten in höchst seltenen Exemplaren vergraben; zudem waren dieselben, so wie muthmaasslich auch der Unterricht, den sie in ihrem Kloster vielleicht einigen auserwählten Brüdern ertheilten und ertheilen konnten — allzusehr mit blos scholastischen Spitzfindigkeiten, und mit griechischen, auf den Kirchengesang immer nicht recht passenden Theoremen verwickelt, daher nur für Wenige verständlich und geniessbar. Für die Praktik des Kirchengesanges (damals der einzigen so zu nennenden Musik) war auf diesem Wege nichts zu gewinnen; und da dennoch überall in der Kirche und im Chore fortan gesungen wurde und gesungen werden musste, so kann man sich leicht vorstellen, wie der von P. Gregor und von einigen seiner Nachfolger, theils auch von Ordens-Stiftern eingeführte Gesang bei gänzlichem Mangel einer fasslichen Theorie, und bei einem bloss mechanisch in den Singschulen der Cleriker ertheilten nothdürftigen Unterrichte, nach und nach ausgeartet sein mochte. Das grösste Hinderniss, den Gesang in seiner Reinheit nach der ursprünglichen Vorschrift zu erhalten, war schon vor Allem der Mangel einer deutlichen und bestimmten Notation. Die in den Ritualbüchern ausschliessend eingeführten Neumen, deren Beschaffenheit an einem andern Orte (Anhang Nr. II.) erklärt worden ist, waren, zumal vor Einführung der Linien, so unzuverlässig, dass (wie diess Joann. Cotton, bei Gerbert im II. Th. der Script. de mus. p. 258 scherzhaft beschreibt) Meister Trudo in seiner Schule die Terz singen liess, wo Meister Albinus in der seinigen die Quarte haben wollte, und Meister Salomo anderwärts gar die Quinte behauptete; dass es endlich so viel Singweisen gab, als Singmeister. Diesem Uebel abzuhelfen, wurden — freilich nur von den Scholastikern, von deren Erfindungen die Kirche keine Notiz nahm — verschiedene neue Tonzeichen oder Notirungs-Methoden versucht: so hatte Hucbald, wie wir oben sahen, die Silben zwischen Linien auf- und absteigend aufgeschichtet; auch hatte eben derselbe, nach griechischer Weise und nach Tetrachorden, Einen grossen Buchstaben, (und zwar ein lateinisches F) verschiedentlich gestellt oder gestürzt, gelegt, vorwärts oder rückwärts gewendet, einzuführen versucht; eine Tonschrift, welche, wie natürlich, weit entfernt,

„Epoche zu machen,“ nur zu weniger Scholastiker Kenntniss gelangt zu sein scheint, auch nur von sehr wenigen jemals wieder irgendwo mitunter zum Vorscheine gebracht wurde.

So stand es mit dem Kirchengesange, als beiläufig hundert Jahre nach Hucbalds Ableben, um das Jahr 1020 oder wenig später, Guido von Arezzo auftrat, ein Benedictiner-Mönch in dem Kloster zu Pomposa, in der Nähe von Ravenna und Ferrara. Dieser ehrwürdige Mann sah deutlicher, als seine Vorgänger, ein, dass Kirchensänger nicht auf dem Wege der Speculation gebildet werden müssten, sondern dass es hierzu einer möglichst einfachen Elementar-Theorie und einer vernünftigen praktischen Methode bedürfe. Er war so glücklich, wenigstens eine solche Methode zu ersinnen; seine Erfolge erregten in seiner nächsten Umgebung einiges Aufsehen, aber (wie aus seinen eigenen Schriften hervorgeht) zugleich den Neid seiner Brüder, welche seinen Obern gegen ihn einzunehmen wussten, so dass Guido das Kloster verlassen musste, und sich eine Zeitlang in der Fremde herumtrieb, bis ihn Theobald, Bischof von Arezzo, bei sich aufnahm, unter dessen Schutze er seine Bemühungen für den Kirchengesang mit Glück fortsetzte. Der Ruf von seinen Leistungen drang von dort aus bis zu dem Papste Johann XIX. (den einige den XX. nennen; er regierte die h. Kirche in den Jahren 1024 bis 1033). Dieser Papst lud ihn zu sich nach Rom, und entliess ihn mit den ehrenvollsten Bezeigungen seiner Zufriedenheit, nachdem er selbst unter Guido's Anleitung in einer Lection es dahin gebracht hatte, einen ihm noch unbekannten Gesang, in dem von jenem dahin mitgebrachten nach desselben Weise notirten Antiphonar, zu begreifen und vom Buche zu singen, was die Sänger damaliger Zeit kaum in ihrem ganzen Leben erreichten. Guido kehrte nun in sein Kloster zurück, dessen Oberer sein früheres Benehmen schon lang bedauerte und ihn mit Freuden wieder aufnahm. Von Guido's weiteren Lebensumständen ist nichts Zuverlässiges bekannt; die Angabe der deutschen Annalisten aber, dass derselbe, auf eine Einladung des Erzbischofs Hermann, nach Bremen gekommen sei, und daselbst den Kirchengesang gelehrt habe, ist von Guido's neuestem Biographen Luigi Angeloni (Paris 1811) mit gründlicher Kritik erörtert und widerlegt worden.

Aus den von Guido hinterlassenen Tractaten entnimmt man, dass er sich, bis er den Schüler zur richtigen Intonation gebracht hatte, des Monochords bediente, das schon die alten Griechen gekannt, das auch Boethius und letztlich Hucbald gelehrt hatten, und welchem, wie Guido sagt, die Neueren (moderni) einen Ton in der Tiefe, Γ (Gamma) beigefügt hatten. Die Scala, welche nur bis in das eingestrichene $\bar{a}$ gereicht hatte, erweiterte Guido bis in das zweigestrichene $\bar{\bar{d}}$, seine Schüler bis $\bar{\bar{e}}$. Nirgends aber wird es klar, worin eigentlich seine Lehrmethode bestanden habe. Man hat einigen Grund zu vermuthen, dass er schon mit dem gewünschten Erfolge unterrichtet hatte, ehe er auf das gepriesene *ut re mi fa sol la* verfiel, dessen in einer einzigen Stelle eines seiner späteren Tractate, ohne nähere Erklärung, mehr nur wie eines Hilfsmittels für Schüler von schwachem Begriffe, und in Art eines Beispiels (als ob man

eben sowohl andrer Silben sich bedienen könnte) eine kurze Erwähnung geschieht. Guido selbst haftet überall, und selbst da, wo er nur eben von jenen Silben gesprochen, an dem Systeme der Octave, und es ist kaum glaublich, dass es seine Meinung gewesen sei, sich mit sechs Silben überhaupt abzufinden. Es wird insbesondere sehr wahrscheinlich, dass das (den sechs Silben zu Lieb' erdachte) Hexachord (von welchem bei Guido selbst so wenig, als von der so lange gepriesenen harmonischen oder Guidonischen Hand Etwas zu finden ist) erst durch seine Schüler, Nachfolger und Commentatoren ausgesponnen und unter Guido's Namen verbreitet worden ist; auch die in der Folge sogenannte Solmisation, mit den hineingebrachten Chicanen der Mutation, hat erst in und durch die Praxis diejenige Einrichtung erhalten, die man in den Tractaten späterer Autoren findet.

Guido's grösstes und wesentlichstes Verdienst bestand in der Verbesserung und zweckmässigeren Anordnung der Tonschrift, welche ohne Zweifel zugleich das beste und eigentlichste Mittel war, das Singen vom Buche zu erleichtern, ja überhaupt nur möglich zu machen. Man hat bis zu unsern Tagen (und noch ist diese Meinung herrschend) dem Guido die Erfindung der Noten zugeschrieben: diese Meinung ist aber durchaus ungegründet; der Text seiner Tractate zeigt unwiderleglich, dass er von der Notenschrift, das ist von einer Tonschrift mit Puncten auf oder zwischen Linien, nichts weiss; dass er keine andere kennt und nennt, als die Neumen, und die (Gregorianischen) Buchstaben. Für die letzteren war er besonders eingenommen, er erklärt sie für die beste Tonschrift (*ad discendum cantum*), doch verwirft er keineswegs die Neumen, wenn sie fleissig geschrieben und gehörig angesetzt werden; zu welchem Ende er den vorgefundenen zwei zweifärbigen Schlüssel-Linien noch zwei andere beifügt, und dann nicht blos die Linien selbst, sondern auch die Zwischenräume zu benutzen lehrt; so dass nun jede Neuma ihren unabänderlichen und unverkennbaren Platz erhielt und jede Zweideutigkeit beseitiget war. Zugleich war hiermit bei der nachgefolgten Einführung der Note das einfachste, daher vollkommenste Linien-System schon gegeben.

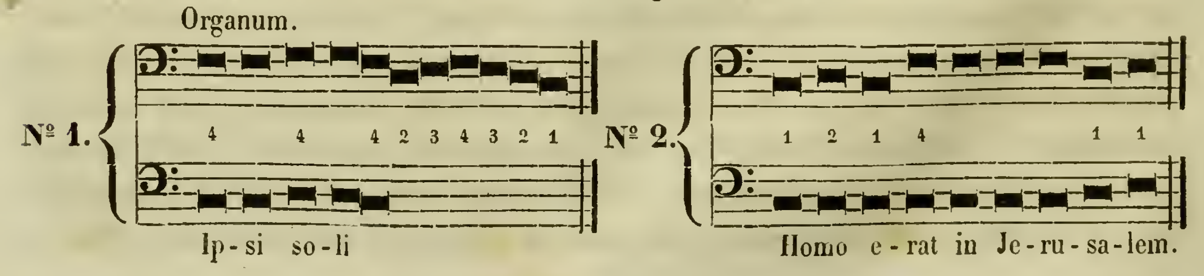
Die Guidonische (oder von seinen Schülern auf Guido's Namen ausgebildete) Methode, den Gesang mittelst der Solmisation, d. i. mittelst der 6 Silben *ut re mi fa sol la,* und die Kirchentonarten mittelst des Hexachords und der sogenannten Guidonischen Hand zu lehren, verbreitete sich, nach desselben Ableben, noch im Verlaufe seines Jahrhunderts, fast in alle Länder und Gegenden Europa's, und hat allerdings wesentlich beigetragen, den Eifer für den Kirchengesang und für das Studium musikalischer Theorie überall zu wecken. Von da an ward Guido's Name, soweit nur die Civilisation reichte, genannt, und von da an ist Guido bis zu unsern Tagen ein gefeierter Name. Die Schriftsteller, besonders jene des XVII. Jahrhunderts, und zumal die italienischen — indem sie die Werke aller seiner Vorgänger und Zeitgenossen ganz zu ignoriren scheinen — haben ihn als den Restaurator (manche wohl gar als den Inventor) der Musik gepriesen. Alles, was wir bis heute wissen und vermögen, sollte von ihm herrühren, sollten wir

ihm zu danken haben; folgende Erfindungen wurden ihm ansdrücklich zugeschrieben, als: das Gamma; die 7 Buchstaben, a b c d e f g a b oder ♮, als Tonschrift; das Monochord; die Erklärung der Tropen oder Kirchen-Tonarten; das *ut re mi fa sol la* und somit die Solmisation; das Hexachord; die harmonische Hand; die Notenschrift; das Clavier; endlich die Diaphonie oder das Organum, oder (wie man es unbedenklich betitelte) der Contrapunkt.

Von mehreren und den wichtigsten dieser Guido zugeschriebenen Erfindungen ist so eben gesprochen, und was davon zu halten sei, angedeutet worden, es bleibt uns hauptsächlich nur noch zu untersuchen, was Guido in Beziehung auf Erfindung, Verbesserung oder Erweiterung der Kenntnisse oder des Gebrauches der (von uns sogenannten) Harmonie oder des Contrapunktes eigentlich geleistet, und ob, dann was er eben darin vor seinem hundert Jahre früher verlebten Vorgänger Hucbald voraus habe. Nehmen wir in dieser Absicht Guido's genugsam bekannte Tractate, in Gerberts Script. eccles. de mus. etc. etc. zur Hand. Sieh da: wir finden Hucbalds altes Organum genau wieder. Jenes mit der Quinte scheint doch auch Guido fast zu hart; er will dafür seine Diaphonie, welche ihm anmuthiger dünkt (*nostra autem mollior*) an die Stelle setzen, und diese ist wieder keine andere, als jene mit der Quarte, woraus man wenigstens schliessen kann, dass Guido seine Kenntniss des Organum nicht bei Hucbald geschöpft hatte, dessen Tractate er überhaupt gar nicht gekannt haben musste (wie dann auch von den Hucbald'schen Tonzeichen nicht die mindeste Erwähnung mehr geschieht). Uebrigens macht auch Guido sein Organum durch Verdoppelung in einer höheren oder tieferen Octave, drei- und vierstimmig (*Triphonia, Tetraphonia*), wie Hucbald; und auch bei ihm bewegen sich, in jener ersten Gattung des Organum, die Stimmen in gerader Bewegung, in fortgesetzten Folgen von Quarten und Quinten, wie bei Hucbald.

Guido kennt aber nicht minder jene andere, ebenfalls schon von Hucbald beschriebene Gattung des Organum mit zwei Stimmen, welches ich *Organum vagans* (das herumtaumelnde) nennen möchte; und ich kann wieder nicht finden, dass er es darin weiter gebracht habe, als Hucbald.

Ich gebe dem Leser hier von dieser zweiten Gattung des Organum einige (und zwar die interessanteren) Beispiele, aus Guido's Mikrolog in unsern Noten dargestellt; in Gerberts Abdrucke (Script. P. II. p. 22 und ff.) sind sie mit Buchstaben in geraden Zeilen notirt. Es sind gewisse in der Lehre vom Kirchengesange damals übliche Formeln der Tonarten, oder sogenannte *Distinctiones*, welche Guido als Thema sich gewählt. Man sehe:





Diese Beispiele unterscheiden sich von jenen Hucbalds nur etwa dadurch, dass das Organum in einigen Stellen unter die Principalstimme herabgeräth, wie in Nr. 5; oder durch das wunderliche Melisma (eine Art Neuma) über den (vermuthlich ausgehaltenen) letzten Ton der Principalstimme in Nr. 1, 4 und 5; auch ist nur der Schluss in Nr. 1, welcher einem Orgelpunkte ähnelt, zufälliger Weise erträglich.

Es kann keinen schlagenderen Beweis geben (wenn es dessen bedürfte), dass Guido das Clavier, Clavichord, Spinett, oder Clavicymbal, nicht erfunden hatte, als jene Distinctiones; das Clavier (Polyplectrum, wie P. Kircher es nennt) würde dem ehrwürdigen Guido das Horrible einer solchen Diaphonie gezeigt, und ihn wohl andere, von ihm noch gar nicht geahnte Dinge gelehrt haben.

Das Jahrhundert Guido's hat auch nach dessen Ableben diesen Theil der musikalischen Kunst (wenn ich ihn so nennen soll) nicht einen Schritt weiter gefördert; seine Schüler,

Nachfolger und Erklärer liessen dieses Fach ganz unberührt; sie hatten mit der Solmisation und dem Hexachord, und mit der „Hand" vollauf zu schaffen.

Meine Leser werden, nach den hier vorgelegten Proben, vermuthlich dahin übereinstimmen, dass beide Arten des Organum weder den Namen von Harmonie, noch und viel weniger jenen von Contrapunkt verdienen; und dass man Guido so wenig, als dessen Vorgänger Hucbald, das Prädicat des Urhebers des Contrapunktes mit Grund beilegen kann.

Wir wollen den sonstigen Verdiensten dieser, für die musikalische Kunst und Wissenschaft in rühmlichen Bestrebungen verlebten ehrwürdigen Männer gern alle Gerechtigkeit widerfahren lassen; allein ihre Versuche, zu einer Harmonie, oder, wie sie es nannten, zu einer Symphonie zu gelangen, waren schon der Idee nach verfehlt, indem sie nicht auf praktische Experimente und auf das schiedsrichterliche Urtheil des Ohres gegründet waren, sondern auf vorgefasste Meinungen; nämlich: auf die Theorie einer vorlängst verschollenen und nie wieder begriffenen Musik, in welcher eine Symphonie, im Sinne einer fortgesetzten Folge von Accorden, niemals existirt hatte, noch jemals entstehen konnte *).

III. Epoche.

Ohne Namen.

Das XII. Jahrhundert. 1101 bis 1200.

Es ist für eine nur eben auflebende Kunst ein Unheil weissagender Umstand, wenn die Theoretiker früher auf dem Platze sind, als die Praktiker. Hätte der würdige römische Consul Boethius seine fünf Bücher *de musica* nicht geschrieben, und wären die damals für verloren geachteten musikalischen Tractate der Griechen nachmals nicht wieder aufgefunden worden, so hätten unsere europäischen Altvordern die Verhältnisse der Klänge, bei gelegenerer Zeit, wohl auch noch erfunden, und die zwölf Halbtöne der Octave so gut als vor Jahrtausenden die Chinesen ihre 12 Lü; sie hätten endlich auch wohl, auf mechanisch-empirischem Wege, die Symphonie der Klänge ausfindig gemacht, und ihren gelehrteren Nachkommen das Geschäft überlassen, zu messen und zu rechnen, um den physikalischen und mathematischen Grund jenes Wohlgefallens nachzuweisen, das ihr (wenigstens noch unverbildetes) Ohr an gewissen Tonfolgen und an gewissen Tonverbindungen gefunden hätte; mit der Zeit hätten Systematiker, Theoretiker, Grammatiker, Rhetoriker, ja Aesthetiker schon auch noch zu thun bekommen. Und diess wäre die natürliche Ordnung gewesen.

---

*) Ausführliches überGuido enthält m. Schrift: Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken, gedruckt bei Breitkopf und Härtel, Leipzig 1840.

Nun aber sollte sich Alles in die gegebene, zudem missverstandene griechisch-römische Theorie fügen, die, mit aller Bemühung der Commentatoren, auf eine ganz neue (christlich-kirchliche) Musik übertragen, immer nicht völlig klar werden, auch dieser letzteren immer nicht recht zum Gedeihen gereichen wollte. Kein Wunder, wenn seit Hucbald wieder zwei Jahrhunderte dahingeschwunden waren, ohne dass die neue Musik gefördert, oder die ungekannte alte (in ihrer Art gewiss auch schätzbare) an deren Stelle herbeigeschafft worden wäre.

Verfiel endlich einmal Jemand auf den so glücklichen als einfachen Gedanken, die Wirkung einer harmonischen Vereinigung von verschiedenen Klängen auf dem Wege empirischer Experimente auf einem derselben fähigen Instrumente (z. B. auf der, ob zwar noch lange Zeit hindurch sehr plumpen Orgel), oder mit Hilfe einiger hierzu fähiger Gesellen, oder mit Hilfe auf eine Unterlage gespannter Saiten nach diatonischer Reihe, zu erforschen; so konnte es nicht fehlen, dass er ganz andere Dinge entdecken musste, als Boethius und dessen Commentatoren bis auf Guido mitgetheilt hatten; und von da an musste sich die Gestalt der Musik und musikalischer Wissenschaft in Kurzem bedeutend verändern.

Jenes scheint wirklich im Anfange des XII. Jahrhunderts, oder nicht lange vorher, eingetreten zu sein. Man hat alle Ursache, die wichtigsten Entdeckungen gerade diesem Jahrhunderte zuzuschreiben, obgleich hiervon in den wenigen vorhandenen Tractaten der Schriftsteller dieser Periode gar keine Erwähnung geschieht, und weder Monumente noch Zeugnisse das Erfundene oder die Namen der Erfinder kund geben.

Und doch muss in diese Epoche die Erfindung und erste Ausbildung der Note fallen; es müssen damals schon glücklichere Versuche in der Harmonie, ja selbst Versuche mit einem gemischten Contrapunkte geschehen, und diese schon dahin ausgedehnt worden sein, dass man dafür gewisse Regeln andeuten konnte, und, um solchen Contrapunkt aufzuzeichnen, Noten von verschiedener Geltung erfinden und bilden musste.

Was zuvörderst die einfache Note, nämlich eine Tonschrift mit Punkten (Kreisen oder Vierecken) in einem Systeme von Linien betrifft, so ist bereits an seinem Orte angeführt worden, dass Guido eine solche Tonschrift nicht gekannt hat, viel weniger, dass er (wie Viele geglaubt haben) der Erfinder einer solchen gewesen wäre. Man will Codices sogar aus der Vor-Guidonischen Zeit gefunden haben, in welchen schon runde, schwarze Punkte auf Parallel-Linien (nicht in die Zwischenräume) gesetzt, als Tonschrift gebraucht worden seien, indem zugleich, als Schlüssel, am Anfange jeder Linie, der Buchstabe gezeichnet war, den der Punkt auf dieser Linie anzeigen sollte. Das Factum getraue ich mir nicht in Abrede zu stellen; ich kann aber das Gefundene nur für den sinnreichen, vorerst aber noch lange unbekannt, daher ohne Nutzen abgelaufenen Versuch eines guten Kopfes ansehen, dessen Erfindung in den Mauern seines Klosters vergraben blieb. Guido kannte eine solche Tonschrift gewiss nicht; er spricht, wie schon gesagt, nur von Neumen und von Buchstaben.

Auch die Schriftsteller des XI. und sogar die des XII. Jahrhunderts schweigen noch von der Note.

Ob jene (angebliche) viel frühere Erfindung, in der Epoche, von welcher wir jetzt sprechen, irgendwo erst an das Licht gebracht worden? ob und wo sie vielleicht noch einmal und neu entstanden? ob die Note vielleicht, der Idee nach, aus der Neumen-Schrift Guido's ausgebildet worden, welcher nicht zwar Punkte, aber doch die alten Neumen in einem Systeme von 4 Linien, davon zwei, roth und gelb, zugleich den C- und den F-Schlüssel anzeigten, gebraucht, auch zuerst dabei die Zwischenräume anzuwenden gelehrt hatte? — Alles dieses lässt sich noch zur Zeit nicht nachweisen; genug, dass man mit grosser Wahrscheinlichkeit die Einführung der Note unter den der musikalischen Wissenschaft Beflissenen, und deren erste Ausbildung als Tonschrift in den Anfang des XII. Jahrhunderts setzen darf.

Was aber insbesondere die Versuche in der Harmonie betrifft, so musste man auf dem Wege praktischer Versuche zunächst gleich dahinter kommen, dass die von den Griechen als Dissonanzen verschrienen grossen und kleinen Terzen, grossen und kleinen Sexten durchaus nichts Widriges mit sich brachten. Man musste ferner nunmehr wahrnehmen, dass sogar die grosse und kleine Secunde, die grosse und kleine Septime, endlich jener verrufene Tritonus (die überm. Quarte), wenn zwar nicht frei und einzeln angegeben, doch im stufenweisen Durchgange, nicht nur brauchbar seien, sondern sogar den Ekel einer beständig fortgesetzten Reihe von Terzen, Quarten, Quinten und Octaven auf eine sehr angenehm überraschende Weise beseitigten. (Die Erfindung der Syncopationen und der durch Verzögerung entstehenden Dissonanz und deren Regelung war einer spätern Zeit vorbehalten.)

Wenn man nun, um durchgehende Dissonanzen anzuwenden, nothwendig zwei Noten, auch wohl drei und vier gegen Eine haben musste, so entstand hierdurch schon jene Art von Contrapunkt, die man nachmals den gemischten (im Gegensatze des einfachen, *nota contra notam*) unter den späteren Theoretikern am öftesten *contrapunctus floridus* benannt hat.

Zum Behufe dieses Contrapunktes, oder Discantus, wie man es in den ersten Perioden benannte, entstand das Bedürfniss von Noten verschiedener Geltung, welche vielleicht auch damals schon die Gestalt erhielten, mit welcher sie später erscheinen, nämlich:

Duplex longa oder Maxima: . . . . . .
Longa: . . . .
Brevis: . . . .
Semibrevis: . . . , ...

Man hatte also eine Maxima, welche 2 Longis, 4 Brevibus und 8 Semibrevibus gleich galt. — Später kam noch hinzu: die Minima, deren 16 auf die Maxima gerechnet wurden. Noch

später, im XIV. Jahrhunderte, wurden die hier schwarzen Köpfe unausgefüllt gelassen, , , , , und man gewann eine minima , semiminima , fusa , semifusa .

Diess ist, dem Wesen nach, noch unser heutiges Noten-System.

Eigentlichen Tact, was wir so nennen, hatte man nicht, sondern Mensur; man maass die Noten, der Figur nach, durch beständiges Zählen. Die Brevis, welche man das Tempus nannte, war gleichsam das mittlere Maass.

Das Tempus war entweder perfectum oder imperfectum; das erste ist ein Tripel-, das andere das gerade Maass; jenes kommt mit unserem (obzwar obsoleten) $\frac{3}{1}$ Tacte, das andere mit dem $\frac{2}{1}$ oder doppelten Allabreve-Tacte überein. In der Perfection galt die Maxima gleich 3 Longen, 6 Breven, 12 Semibreven u. s. w., in der Imperfection galt die Maxima (wie in dem Beispiele oben) gleich 2 Longen, 4 Breven, 8 Semibreven u. s. w.

Es ist hier nicht der Ort, diese Materie in ihrem Detail auszuführen. Die Theorie von der Mensur ward in der Folge eine der verwickeltsten und schwierigsten, und musste es noch mehr werden, als man auf die Augmentation und Diminution, auf Alteration, Sesquialteration und andere dergleichen für den ausübenden Sänger gefährliche Rechnungs-Aufgaben verleitet wurde. Auch die Einführung von zweierlei Noten-Gattungen, weissen und gefärbten (geschwärzten), davon die letzteren in der Perfection um $^1/_3$, in der Imperfection um $^1/_4$ geringer galten, als jene; dann der Ligatur (Verbindung mehrerer Vierecke in eine Figur), in welcher jede einzelne Note anders galt, wenn sie am Anfange, anders, wenn sie in der Mitte, wenn sie am Ende stand, wenn sie aufsteigend, wenn sie fallend, wenn sie geschwänzt, ungeschwänzt, aufwärts oder abwärts, rechts oder links geschwänzt, weiss oder gefüllt war u. s. w. verursachte ohne Zweifel besondere Schwierigkeiten.

Wir müssen uns Glück wünschen, dass durch drei Zeichen, den Tactstrich |, den Bindungsbogen ⌒ und den Punkt . als Augmentationszeichen, der bei weitem grösste Theil der Mensural-Theorie jener Zeit wieder entbehrlich, und die Grammatik der Musik so vereinfacht worden ist, wie wir sie jetzt besitzen. Bei Untersuchung der alten Mensural-Theorie muss indess Jeder, der sich der Mühe ihres Studiums unterzogen, eingestehen, dass dieselbe, auf sehr richtigen Sätzen beruhend, dem Scharfsinne ihrer Urheber und Verbesserer wirklich zur Ehre gereichte.

Ich finde nöthig zu erinnern, dass diese Theorie allerdings nicht schon in der Epoche, von der ich jetzt handeln wollte, so ausgebildet war, als ich sie hier nur des Zusammenhangs wegen in einem kurzen (allerdings nicht vollständigen) Umrisse dargestellt habe, sondern ihre Vollendung nur stufenweise, und letztlich im XV. Jahrhunderte erhielt.

Schlüsslich bemerke ich noch, dass von dortan die Benennung *musica mensurabilis*, Mensural-Gesang, auch Figural-Musik (von den dabei angewendeten Figuren, wie man diese Noten-

Gattung nannte) sich herschreibt; im Gegensatze der *musica plana* oder *cantus planus* der römischen Liturgie, welche letztere indess noch lange ihren Neumen treu blieb, und die eigentliche Note (irrig Gregorianische Note, auch im barbarischen Latein hier und da *nota quadriquarta* genannt) erst im XIV. Jahrhunderte allgemein einführte.

IV.

Epoche Franco.

Das XIII. Jahrhundert. 1201 bis 1300.

Das XIII. Jahrhundert hatte von dem eben abgewichenen die zwar kaum erst von der Blüthe enthülste, doch schon den Keim künftiger Reife in sich tragende junge Frucht einer neuen Musik geerbt: die Notenschrift, den Contrapunkt (oder, wie man ihn damals noch nannte, den Discantus) und die Mensur. Diese kostbaren Pfänder zu pflegen und zur Reife zu fördern, war nunmehr seine Aufgabe.

Auch treten in dieser Epoche fast gleichzeitig oder in kurzen Zwischenräumen die Lehrer auf, die sich mit der Verbesserung und Vervollkommnung der neuen Theorie beschäftigten, welche letztere, wiewohl in ihrer Entwickelung ein Werk des Scharfsinnes der Lehrer, doch gewiss aus einer vorhergegangenen Praktik, oder wenigstens aus wiederholten und wohlerwogenen Versuchen abgezogen war.

Der älteste Lehrer und Schriftsteller über Mensural-Musik, von welchem die Literär-Geschichte weiss, und von welchem ein Tractat auf uns gekommen ist, ist Franco von Cöln. Die Literatoren einer späten Folgezeit haben ihn in der Person eines gewissen Franco zu finden geglaubt, welcher als ein Mann von ausgezeichneten und mannigfaltigen Kenntnissen, besonders im Fache der Mathematik, schon im Jahre 1046 berühmt, und in den Jahren 1066 bis 1088 an dem Domstifte zu Lüttich Scholasticus gewesen sein soll. Allein es ist aus den älteren Annalisten und Verfassern von Gelehrten-Geschichten, welche desselben zuerst erwähnt haben, kein Zeuge aufgerufen, noch auch ein solcher zu finden, der es bestätigt hätte, dass der genannte Franco, Scholasticus zu Lüttich, in der musikalischen Wissenschaft excellirt, und ein Werk dieses Faches hinterlassen hatte. An sich aber ist es unglaublich, dass ein Mann mit so gründlichen und so wohlgeordneten musikalischen Kenntnissen, und zwar mit Kenntnissen eines eigentlichen Contrapunktes und der Mensur, wie Franco von Cöln, dem in Absicht auf die Kenntniss der geringsten Elemente der Musik noch so kindlichen (ja kindischen) Zeitalter Guido's, fast noch dessen Zeitgenosse, so nahe gelebt haben könne. Zudem war unser Franco nicht etwa der Erfinder und der erste Lehrer im Fache der Mensural-Musik; er sagt vielmehr, dass darüber

schon mehr Andere vor ihm, „Aeltere und Neuere," recht gute Regeln gegeben haben; dass dieselben aber gleichwohl in verschiedenen „Nebendingen" *(accidentibus ipsius scientiae)* in Irrthümer verfallen seien; daher es ihm nöthig geschienen, ihren Meinungen zu Hilfe zu kommen, damit nicht die „Wissenschaft" durch die Mangelhaftigkeit oder durch das Irrige ihrer Lehren Schaden erleide.

Nach solchen Prämissen, und wenn man erwägt, welche Stadien die „Wissenschaft" durchgegangen haben musste, bis ein auch noch so scharfsinniger Mensch im Stande war, sie in einem so zusammenhängenden und consequenten Systeme darzustellen, als Franco von Cöln, besonders in Absicht auf die Mensur und deren Zeichen, wirklich gethan, drängt sich, allen Autoritäten zum Trotze, die Ueberzeugung auf, dass dieser vortreffliche Mann von der Epoche Guido's sehr fern gestanden haben müsse, und kaum früher, als in den ersten Decennien des XIII. Jahrhunderts geblüht haben könne; in dieser Epoche, in welcher überhaupt die frühesten Tractate über diese Materie vorkommen, deren Verfasser dennoch unsern Franco an zugewachsenen Kenntnissen nicht so übertroffen haben, als dies der Fall sein müsste, wenn, zwischen ihnen und Franco, fast zwei Jahrhunderte an der Ausbildung der Mensural-Theorie und des Contrapunktes schon gearbeitet hätten*).

Wir wollen hier das Wesentlichste aus Franco's Tractate *Musica et Cantus mensurabilis* (unter welchem Titel derselbe in des Fürst-Abtes Gerbert Sammlung *Scriptores de musica* etc. im III. Theile abgedruckt ist) in Kürze anführen, um so viel als möglich von dem Stande der Musik in der angezeigten Epoche einen Begriff zu erhalten.

Die Mensural-Musik, im Gegensatze der Musica plana, wird von Franco definirt: sie sei ein nach langen oder kurzen Zeittheilen abgemessener Gesang *(musica mensurabilis est cantus longis brevibusque temporibus mensuratus)*.

Mensur ist die Dauer, Länge oder Kürze eines jeden gemessenen Gesanges (Tones?); da nämlich in der Musica plana kein solches Maass gefordert wird.

Tempus ist ein bestimmtes Maass, sowohl des einzelnen Tones, als auch des Gegentheiles, nämlich des Schweigens, welches man gewöhnlich eine Pause nennt.

Die Mensural-Musik theilt Franco in die ganz abgemessene, und nur zum Theil abgemessene: zu der ersten rechnet er den Discantus, welcher in jedem seiner Theile nach dem Tempus, d. i. nach dem bestimmten Zeitmaasse, gemessen wird *(in omni parte sui tempore mensuratur)*; zu der andern das Organum, welches in jedem seiner Theile abgemessen wird *(in qualibet*

---

*) Ueber die Thesis, das Zeitalter Franco's betreffend, habe ich mich zuerst und ausführlicher ausgesprochen in einem Aufsatze: „Ueber Franco von Cöln und die ältesten Mensuralisten", in der allg. mus. Zeit. v. Leipz. Jahrg. 1828, Nr. 48, 49, 50. Männer von Bedeutung haben diese Meinung über Franco's Lebensperiode seitdem angenommen; widerlegt wurde sie (meines Wissens) nur von Herrn Fétis, in dem, seinem Lexicon der Musiker vorgesetzten *Resumé philosophique de l'histoire de la musique*; meine Entgegnung erfolgte hierauf in der Allg. mus. Zeit. v. Leipzig, Jahrg. 1838, Nr. 24 u. 25.

parte sui mensuratur; dürfte vielleicht so viel heissen, als dass es sich selbst in seinen Theilen das Maass giebt, welches mehr nur ein conventionelles unter den Sängern ist, und nicht so genau berechnet wird.)

Der Discantus ist ein Zusammenklang verschiedener Melodien, welche gegen einander durch Longas, Breves und Semibreves verhältnissmässig zusammengepasst, und in der Schrift durch verschiedene Figuren angedeutet werden. Er ist dreierlei; nämlich er besteht aus einem einfach fortgesetzten Gesange *(simpliciter prolatus)*, oder er ist abgebrochen (*truncatus*, durch Pausen unterbrochen), welchen man *Ochetus* nennt; oder gebunden (*copulatus, qui copula nuncupatur*).

Die Lehre von den Figuren (Noten) und von der Mensur nimmt in der Fortsetzung den grössten Theil seines Tractates ein. Die Theorie dieses Theiles ist dort in allem Wesentlichen schon so vollständig entwickelt, dass auch unter den Nachfolgern, in dieser Beziehung, wenigstens dem Systeme nach, nichts daran zu verwerfen war, wohl aber alles, was das Bedürfniss einer in der Folge vervollkommneten contrapunktischen Kunst erheischte, daraus abgeleitet werden konnte. Die Lehre von der Perfection und Imperfection der Noten, und den Aenderungen, welche sich aus ihrer Stellung in Absicht auf deren örtliche Geltung ergeben; die Lehre von der Ligatur der Noten, anscheinend eine Anzahl durchaus nur conventioneller, willkührlich angenommener Regeln, in der That aber die Frucht mühsamer und sehr scharfsinniger Abstractionen u. s. w. ist dort dieselbe, welche noch lange in den Schulen der spätern Zeit galt; und nur minder wesentliche Modificationen wurden mit der Zeit hineingebracht, theils durch die Anwendung auf so manche in der Praktik des Contrapunktes erschienene neue Fälle, theils durch die im XIV. Jahrhunderte erfolgte Einführung der weissen, d. i. ungefüllten Noten, neben welchen alsdann die schwarzen (gefüllten) Noten zwar beibehalten wurden, aber eine geänderte, und zwar eine im *Tempore imperfecto* (geraden Tacte) um $1/4$, im *Tempore perfecto* (Tripel-Tacte) um $1/3$ verminderte Geltung erhielten.

Es ist nicht meine Aufgabe, die zeither vorlängst veraltete, sehr verwickelte Theorie der damaligen Notation hier darzustellen. Noch fehlt es auch überall — ungeachtet der nicht geringen Zahl von Compendien, welche besonders die Literatur des XV. und theils noch des XVI. Jahrhunderts anzeigt — an einem Werke, das dem Liebhaber alterthümlicher Wissenschaft davon eine nur etwas genügende Einsicht verschaffen könnte; einen sehr schwachen Begriff nur geben die Auszüge, welche von den Schriften der alten Theoretiker Forkel in seiner Gesch. d. M. mitgetheilt hat, dessen Werk übrigens dem wissbegierigen Leser vielleicht am nächsten zur Hand stehen dürfte.

Indessen möge hier den lateinischen Distichen ein Platz gegönnt sein, welche, zur Erleichterung des Gedächtnisses, zur Beurtheilung der Geltung der Noten in der Ligatur in den Singschulen eingeführt worden sind; sie lauten:

Prima carens cauda longa est pendente secunda.
Prima carens cauda brevis est scandente secunda.
Sit tibi priva brevis laeva caudata deorsum.
Semibrevis prima est sursum caudata, sequensque.
Quaelibet e medio brevis est; at proxima adhaerens
Sursum caudatae, pro semibrevi reputatur.
Ultima dependens quadrangula sit tibi longa.
Ultima conscendens brevis est quaecunque ligata.

Doch gab es neben diesen (stets giltigen) Regeln noch mancherlei Umstände, wodurch die Geltung der Noten, sowohl in der Ligatur, als ausser derselben, modificirt wurde.

Schwerer als von der Mensur ist es, von dem Zustande der Harmonie in dem Zeitalter Franco's, nach der, in dessen auf uns gelangtem Tractate *Musica et Cantus mensurabilis* gegebenen, Erklärung einen deutlichen Begriff zu erhalten; es ist nur Ein Capitel, das von dieser Materie handelt; Klarheit und Verständlichkeit ist ohnehin nicht der Vorzug, der an den musikalischen Autoren des Mittelalters gerühmt werden könnte, und zum Ueberflusse sind in dem von dem Fürstabte Gerbert mitgetheilten Abdrucke (*Scriptores de mus.* III. Theil, aber auch Burney hatte keinen in dieser Hinsicht vorzüglicheren Codex vor sich) die Notenbeispiele so fehlerhaft, ja so durchaus mangelhaft, dass es unmöglich ist, aus ihnen die Regeln zu erklären, oder aus diesen die Beispiele zu ergänzen. Indess entnimmt man aus dem Texte, dass Franco schon vollkommene und unvollkommene, dann mittlere Consonanzen (oder, wie er sie nennt, Concordanzen) unterscheidet; vollkommene Consonanzen sind ihm: der Einklang und die Octave; unvollkommene: die gr. und kl. Terz; mittlere: die Quinte und Quarte. Unter den Dissonanzen (oder Discordanzen) unterscheidet er ebenfalls vollkommene und unvollkommene; vollkommene Dissonanzen sind die Secunde, der Tritonus (übermässige Quarte), die grosse und kleine Septime; unter die imperfecten Dissonanzen zählt er (sonderbar genug, nachdem er doch schon die gr. und kl. Terz als Consonanzen erkannt hatte) die gr. und kl. Sexte.

Ueber den Discantus und dessen verschiedene Arten möge hier Folgendes aus Franco's Tractate genügen:

Der Discantus wird gemacht mit einer oder mehrern Lyren, oder ohne Lyra. Es scheint diess so viel zu heissen, als: man setzt die zu erfindende Stimme (den Contrapunkt) zu dem gegebenen oder willkührlich erdachten „Tenor", über einem nach Art der Leyer, oder des Dudelsackes, ausgehaltenen Grundtone; neben welchem zuweilen, nämlich bei zwei Lyren, noch dessen Quinte mitklingt, auch wohl bei drei Lyren noch eine Octave forttönt; der sogenannte „Tenor" (so heisst das Thema, zu welchem die Stimmen gesetzt werden) musste dann wohl aus solchen Tönen bestehen, wozu jener Accord (Lyra) passte. Der Discantus ohne Lyra

aber muss wohl aus einer, oder mehrern, über oder unter den ,,Tenor'' gesetzten Stimmen ohne einen liegenden und forttönenden Accord oder Grundton bestanden haben *).

Der auf solche Weise eingerichtete Discantus ward, mit geringen, für uns nicht ganz verständlichen, Abänderungen im Verfahren, bei Motettis, Conductis, in Cantilenis und Rondellis, geistlichen und weltlichen Gesängen, angewendet. — Der Discantus kann mit einer andern Stimme im Einklange, in der Octave, in der Quinte, in der Quarte (?), in der grossen oder in der kleinen Terz, angefangen werden. — Die Dissonanzen sollen an gehörigen Orten unter die Consonanzen gemischt werden, und zwar so, dass, wenn der ,,Tenor'' steigt, der Discant fallen soll, und umgekehrt. — In der dreistimmigen Composition (*triplum*) soll man auf den ,,Tenor'' und auf den Discant Acht haben, dass die dritte Stimme, wenn sie mit dem ,,Tenor'' dissonirt, nicht auch mit dem Discant dissonire, und umgekehrt.

Endlich beschreibt Franco auch einen vier- und fünfstimmigen Discantus; dabei soll wieder auf die schon vorhandenen Stimmen Rücksicht genommen werden, damit, wenn man mit einer derselben dissonire, man mit der andern consonire; — die Stimmen sollen nicht stets zugleich fallen oder steigen, sondern bald mit dem ,,Tenor'' und bald mit dem Discant; dabei soll die Geltung der Noten oder Pausen in allen Stimmen wohl beobachtet werden, dass keine Stimme mehr longas, breves, oder semibreves erhalte, als ihr im Vergleiche der andern nach der Rechnung zukommen, bis auf die letzte Note, oder den *punctus organicus* (Orgelpunkt), welcher keinem Maasse unterliegt.

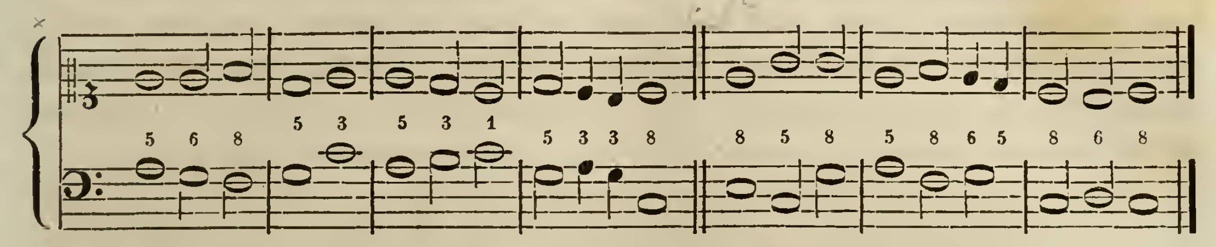
Offenbar müssen diese von Franco beschriebenen Compositionen ein ganz anderes Ding, als ein ehemaliges Organum (auch als jener Discantus mit Lyren) gewesen sein; sie müssen um so mehr für einen eigentlichen Contrapunkt gelten, nachdem die Stimmen in verschiedenen consonirenden und dissonirenden Intervallen, in verschiedener Bewegung, nach gewissen Regeln, und (wir wollen es voraussetzen) nicht ohne Rücksicht auf deren Wirkung auf das menschliche Ohr fortschritten, und die Anwendung einer zu solchen Subtilitäten ausgesponnenen Mensural-Theorie, mit Figuren verschiedener Gattung, selbst auf einen gemischten Contrapunkt zurückschliessen lässt. Schade, dass auch hiervon, aus der schon oben angeführten Ursache, kein Beispiel gegeben werden kann.

Ueberhaupt ist es zu bedauern, dass Franco's Tractat, wie schätzbar er zur Beurtheilung des Standpunktes der Theorie seiner Zeit in Absicht auf Mensur ist, uns so wenig über den da-

---

*) Der leidige Gebrauch der Abbreviaturen im Mittelalter hat oft genug über manche Stelle der alten Handschriften Zweifel übrig gelassen. Dies ist nun auch in dem Tractate Franco's mit dem Worte L y r a der Fall. So las es Fürstabt Gerbert; ich nahm diese Lesart für richtig an und versuchte die Stelle dann nach meiner Ansicht, so gut ich's vermochte, zu erklären. Herr Bottée de Toulmon, der ebenfalls ein altes Manuscript vor sich hatte, will jene Abbreviatur durch *littera* erklärt haben, und versteht darunter die von Franco erklärten verschiedenen Gattungen von Gesängen (*Motecta* und *Conductus*) in welchen die Stimmen z w e i e r l e i b i s d r e i e r l e i W o r t e zugleich singen: *littera* würde dann für T e x t zu nehmen sein. — *Ltra* könnte sonst auch wohl *ligatura* bedeuten, in welcher Voraussetzung ich übrigens die ganze Stelle noch weniger zu erklären wüsste.

maligen Stand der Harmonie-Lehre aufklärt. Burney hat es versucht, aus desselben „neun Regeln" (?) nachfolgende Harmonien, als Beispiel, in einem zweistimmigen Satze zusammen zu stellen:



Ich kann aber in Franco's Tractat (und Burney hatte, wie schon bemerkt, auch keinen bessern Codex, indem bei ihm sogar in dem §. von dem vier- und fünfstimmigen Discant, in die vorhandenen Linien, die Noten nicht eingetragen waren) weder jene vermeinte neun Regeln, noch irgend eine Erklärung finden, aus welcher sich solche Harmonien, sei's auch nur einzeln, abziehen liessen.

Ein anderer sehr alter Autor über Mensural-Musik, dessen Lehren, nur minder vollständig, grossentheils mit jenen Franco's übereinstimmen, ist ein gewisser Beda, von dessen Heimath, Lebenszeit und Lebensumständen durchaus nichts bekannt ist. Desselben Tractat *de musica quadrata seu mensurata* ist, der Himmel weiss, durch welches unwissenden literarischen Aehrenlesers Schuld, in die Sammlung der Schriften des *Beda venerabilis* aufgenommen worden, eines frommen und für seine Zeit sehr gelehrten angelsächsischen Mönches, welcher im Jahre 735 in seinem Kloster starb, und unter seinen theologischen Schriften auch einen von der Musik (im Sinne jener frühen Zeit) handelnden, ganz wunderlichen Tractat hinterlassen hat. Jener oben genannte, wie wenig er auch zu diesem passte, ist dessenungeachtet lange (von leichtgläubigen Literatoren) für ein Werk desselben *Beda venerabilis* gehalten worden. Seitdem man besser im Fache der Kunstgeschichte aufgeklärt, und die Unechtheit dieses Tractates (als eines Werkes von *Beda venerabilis*) ausser Zweifel gesetzt ist, ist jener neuere Beda (wenn diess anders sein wahrer Name war) nur unter dem Namen Pseudo-Beda bekannt. Forkel meint, er habe später gelebt als Franco, und mochte diess desto unbedenklicher aussprechen, da er, den angenommenen Autoritäten folgend, Franco noch in das XI. Jahrhundert setzt. — Wirklich scheint dieser Beda in einigen Nebendingen über Franco zu sein, obgleich er diesem in Absicht auf den Werth seines Tractates nachsteht; in das XIV. Jahrhundert, wie Forkel sogar als möglich annimmt, gehört er wohl nicht. Auszüge aus jenes Pseudo-Beda Tractate zu geben, finde ich, für den beschränkten Zweck unsers Werkes, völlig überflüssig.

Von zwei andern Scriptoren über Mensural-Musik, Walther Odington, Mönch zu Evesham in England, dann Hieronymus de Moravia in Frankreich, deren erster in das Jahr 1240, der andere in das Jahr 1260 gesetzt wird, ist uns kaum mehr als der Name und

die Existenz der von ihnen vorfindigen, obwohl nirgends herausgegebenen Tractate bekannt; nach den Capitel-Anzeigen, und den bekannt gewordenen fragmentarischen Auszügen, scheint es nicht, dass sie irgend Bedeutendes über Franco gewonnen haben, welcher auch ihnen unbekannt geblieben zu sein scheint. Noch einige minder wichtige Tractate sind in englischen Bibliotheken aufgefunden, und von Hawkins und Burney beschrieben worden. Man sieht übrigens hieraus, dass die Saat der Kenntnisse von der Mensural-Musik damals besonders in England und in Frankreich Wurzel gefasst hatte, und, wenn auch nur nothdürftig, gepflegt wurde.

In der Praxis aber blühte in Frankreich in den Kirchen eine ganz andre und eigne Gattung des Discantus, oder Déchant, wie er dort genannt wurde. Dieser Déchant war nicht mensurirt, sondern wurde entweder syllabisch, oder, nach Uebereinkunft unter den Sängern, in Art eines melismatischen Gesanges, über den gehaltenen Tönen eines *Cantus firmus* ausgeführt.

Bei der ersteren und einfacheren Art des Déchant sangen zwei Stimmen meistens im Einklange; nur in einzelnen Stellen trennte sich der Discantisirende, indem er um eine Stufe herabging, wenn der andre eine Stufe stieg, oder umgekehrt, wodurch ganz wohlklingende Terzen zum Vorschein kommen mochten. Die Stimmen flossen aber gleich wieder zusammen, und jedenfalls wurde im Einklange geschlossen. Bei der andern Art von Déchant führte der Discantisirende, je nach Willkühr, Einsicht und Geschmack, sehr bunte Passagen aus, welche man Fleurettes nannte.

Die eigentlich theoretischen Schriftsteller haben diese Arten des Discantus in ihren Tractaten einer Erwähnung nicht gewürdiget, obwohl solche, gut ausgeführt, von ziemlich angenehmer Wirkung hätten sein können. Da aber die Kenntnisse von der Consonanz oder Dissonanz der Intervalle sehr gering und selten, das Gehör, überall noch wenig gebildet, die Beziehung des gegebenen Gesanges auf eine in diesem begründete oder dazu passende Harmonie schwerlich zu erkennen vermochte, ein geläuterter Geschmack überhaupt noch nirgend zu suchen war; so kann man sich leicht vorstellen, dass besonders die Fleurettes meistens sehr bizarr, und der Würde des Ortes und der heiligen Worte sehr wenig angemessen sein mussten.

Wurde vollends ein solcher (extemporirter oder conventioneller) Déchant in mehreren Stimmen und in verschiedenen Intervallen gewagt, so mag oft ein gar wunderliches Schariwari zum Vorschein gekommen sein, und es ist schwer zu begreifen, dass man irgendwo an solcher Musik sich ergötzt oder erbaut haben könne.

Eine ganz besondere, ebenfalls in Frankreich einheimische Art des Déchant war diejenige, welche die eigene Benennung Fauxbourdons führte; es war diess ein dreistimmiger Gesang, welcher aus einer Reihe auf einander folgender $^{6}_{3}$ Accorde, in gerader Bewegung über dem „Tenor" oder Cantus firmus als der Unterlage, bestand; nur am Schlusse trat die Oberstimme statt der 6 in die Octave, so dass mit $^{8}_{3}$ geendet wurde; z. B.:

	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{c}$	*h*	$\bar{c}$,	*h*	$\bar{c}$	*h*	*a*	$g^{\sharp}$	*a*
	g	*a*	*g*	*f*	*e*	*f*	*g*	*f*	*e*	*d*	*c*
Tenor:	*e*	*f*	*e*	*d*	*c*	*d*	*e*	*d*	*c*	*H*	*A*

Die Ausführung dieser Fauxbourdons setzte jedenfalls schon wohl geübte Sänger voraus; sie dürfte daher wohl nur an wenig Orten in einiger Vollkommenheit zu hören gewesen sein. Auch ist es wahrscheinlich, dass diese Art der Harmonie in einer etwas späteren Periode aufkam, wo Gehör und Geschmack schon einigermaassen ausgebildet war, und die Sänger schon Mancherlei versucht hatten, um eine solche Sextenfolge zu wagen, welche selbst die Theorie noch lange nicht hat erkennen wollen. Diese Art der Fauxbourdons ist diejenige, welche die Sänger der Päpste von Avignon (wie wir später hören werden) gegen Ende des XIV. Jahrhunderts in die päpstliche Capelle nach Rom brachten, wo sie sich, auch nach Einführung des figurirten Contrapunktes, noch lange erhielten, und bei gewissen Gelegenheiten in dieser ursprünglichen Gestalt noch jetzt im Gebrauche sein sollen.

Als im XIV., oder wahrscheinlicher im XV. Jahrhunderte für die eigentliche musikalische Composition, an die Stelle der ursprünglichen allgemeinen und indistincten Benennung Discantus, der technische Ausdruck Contrapunkt (*Contrapunctus*, von *Punctum contra Punctum*, gegen einander gesetzte, d. i. geschriebene Noten) aufgekommen war, blieb der Name Discantus dem extemporirten Gesange mehrerer Stimmen zu eigen, wofür die Theoretiker in der Folge auch die eigene Benennung *Sortisatio*, im Gegensatze des *Contrapunctus*, aufbrachten.

Die Proben eines regelmässigen geschriebenen Discantus, deren — obgleich derselbe, auch von den unterrichteten, d. i. wissenschaftlich gebildeten, Sängern gewöhnlich nur aus dem Stegreife ausgeübt wurde — doch manche (wär's auch nur als Studien) noch in der Franconischen Epoche entstanden sein mussten, sind vorlängst im Strome der Zeit untergegangen; und nur sehr zufällig scheint diejenige gerettet worden zu sein, welche uns vor einigen Jahren Hr. Fétis, in dem ersten Hefte seiner *Revue musicale*, vollkommen richtig entziffert mitgetheilt hat, eine alt-französische Chanson für drei Stimmen, die angebliche Arbeit eines im Dienste des Grafen von Provence gestandenen Sängers und Dichters, Namens Adam de la Hale, auch le Boiteux d'Arras genannt. Sie gehört ungefähr in das Jahr 1280; wenn nicht vielleicht ein angehender Dilettant des Discantus der folgenden Zeit sich nur an Adam's hinterlassener Melodie (als an einem Tenore) versucht hat, da die ebenfalls notirten (recht artigen) Gesänge, zu dem ebenfalls von Hrn. Fétis vorgewiesenen, von Adam hinterlassenen Schäferspiele nicht contrapunktirt sind, und der Codex, worin Hr. Fétis jene Chanson entdeckte, aus dem XIV. Jahrhunderte sein soll. Vor successiven Quinten und Octaven hat der Autor gar keine Scheu; man muss es ihm zu gut halten, denn die Theorie hatte damals (so viel wir wissen) gegen die Folge zweier vollkommener Consonanzen in gerader Bewegung das Verbot noch nicht ausgesprochen;

immer aber dürfte die Composition, selbst für ihre Zeit, keine besonders gelungene, und zum Anhören wenig erquicklich gewesen sein. Sie nimmt so wenig Raum ein, dass ich sie meinem Leser nicht vorenthalten darf; er findet sie in den Noten-Tafeln am Schlusse. Beispiel № 1.

V.

Epoche Marchettus und de Muris.

1300 bis 1380.

Wir finden gleich in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts zwei Lehrer, welche nicht nur die Theorie von der Mensur weiter ausgebildet, sondern auch, und besonders jene von der Harmonie, wie wir sie nennen, bedeutend gefördert, ja für diese zuerst Regeln gegeben haben, die, ob es ihnen auch noch an der Vollständigkeit gebrach, welche zu erreichen einer späteren Periode vorbehalten war, doch schon so beschaffen waren, dass nach denselben auch nach unsern heutigen Begriffen reine Accorde und reine Harmoniefolgen gebildet werden konnten.

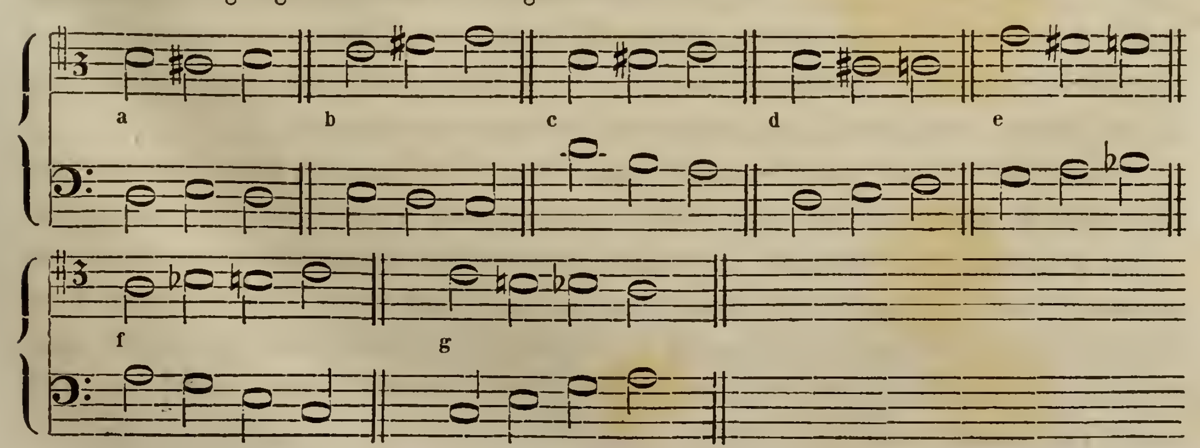
Der Name Marchettus von Padua, den musikalischen Literaten einer neuern Zeit zwar rühmlich bekannt, schien im Verlaufe der Zeiten fast in Vergessenheit gerathen zu sein; obgleich der Same, den dieser verdienstvolle Lehrer ausgestreuet hatte, in Italien, wenn vielleicht nicht in der ausübenden Kunst, doch in der Schule, noch lange fortgewirkt haben musste. Die Bekanntmachung zweier mit Rücksicht auf ihre Zeit sehr wichtigen Tractate desselben — *Lucidarium in arte musicae planae*, und *Pomerium in arte musicae mensuratae*, deren ersterer gewiss noch im vorhergegangenen Jahrhunderte geschrieben, der andere, wie die Dedication an den König Robert von Sicilien schliessen lässt, um das Jahr 1309 beendiget ward — verdanken wir dem um die alte musikalische Literatur so vielfältig verdienten Fürstabte Gerbert von S. Blasien, welcher dieselben im III. Theile seiner *Scriptores de mus.* etc. hat abdrucken lassen.

Der Name des andern jener obengedachten Lehrer, Joannes de Muris, eines hochgelehrten französischen Geistlichen und Doctors der Sorbonne zu Paris, ist allen nur etwas gebildeten Verehrern der Musik ungefähr eben so bekannt und geläufig, als jener des ältern Guido; obwohl es scheint, dass er diese Berühmtheit weniger seinen Verdiensten um die musikalische Theorie, als dem lange genährten Irrthume zu danken gehabt habe, welcher ihm sogar die Erfindung der Noten und der Mensural-Musik zuschrieb. Zwei seiner Tractate, und, wie zu vermuthen, die wichtigsten, *Summa Magistri de Muris*, und *Tractatus de musica* (auch *Mus. speculativa*, auch *theoretica* betitelt) — hat Fürstabt Gerbert, gleichfalls im III. Theile der *Script. de mus.*, abdrucken lassen; sie gehören beiläufig in das Jahr 1323.

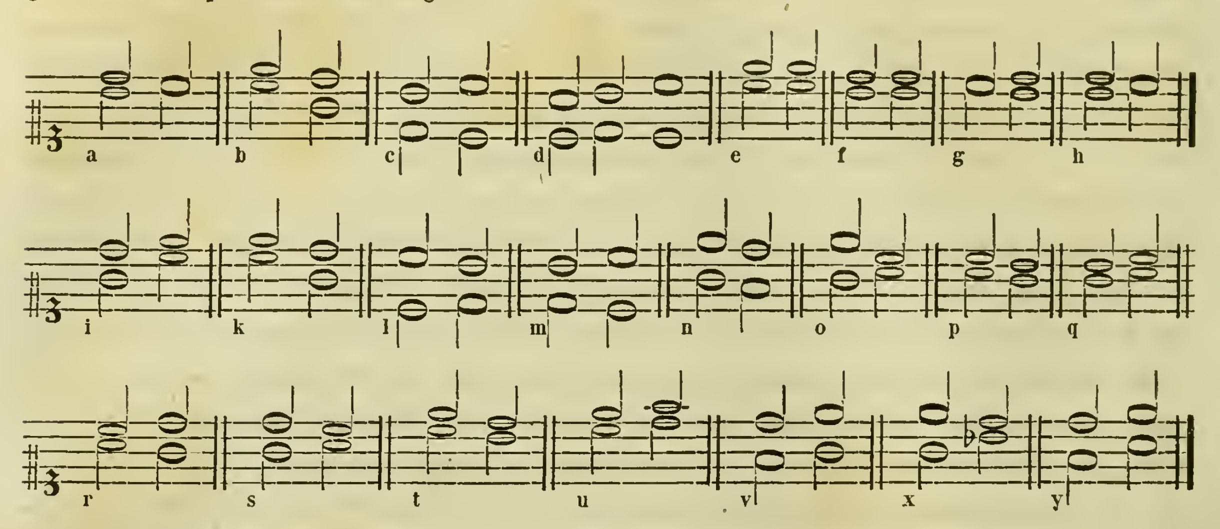
Eine Aufzählung der Regeln, welche diese Autoren für den Discantus oder die Polyphonia gegeben haben, würde den Raum überschreiten, welcher ihnen nach dem beschränkten Plane gegenwärtiger Schrift hier zugestanden werden kann; auch würden sie den Erwartungen des Lesers schwerlich genügen, wenn er zumal nicht zugleich bedächte, dass jeder Zuwachs einer Regel, wodurch die Reinheit der Harmonie in irgend einem Punkte für die Folgezeit gesichert wurde, wie geringfügig oder unzureichend sie uns jetzt erscheinen mag, für die damalige Zeit wichtig war und unsere Anerkennung verdient. Es ist übrigens ein Mangel, der nicht etwa nur jenen alten Autoren, sondern allen Lehrbüchern noch mehrer nachgefolgter Jahrhunderte anhängt, dass deren Verfasser aus jeder einzelnen Erscheinung gleich eine Regel machten; sie waren noch nicht dahin gelangt, die einzelnen Fälle zu subsumiren, und so die Theorie auf wenige allgemein giltige Grundsätze zurück zu führen. Zu bedauern ist ferner, dass die Tonsetzer und Theoretiker dieser und der nächstfolgenden Perioden, im Vertrauen auf ihre Gelehrsamkeit, ihre Werke oder ihre Exempel mit der Feder vollendeten und für vollendet hielten, und, als ob sie nur für das Auge arbeiteten, es verschmähten, sich deren Wirkung im stillen Kämmerlein, am Spinett (wenn solches vielleicht schon existirte), am Psalterium, oder an sonst einem passenden Instrumente zu versinnlichen, wobei ihnen mancher Querstand in der Harmoniefolge deutlich geworden wäre, der ihnen bei der Confection auf ihrem Pergamente unbemerkt blieb.

Vor Allem finden wir aber, bei Marchettus sowohl, als bei de Muris, schon die sehr wichtige Regel, dass zwei vollkommene Consonanzen (Unison, Quinten und Octaven) nicht in gerader Bewegung auf einander folgen sollen. Auch kannten diese Lehrer schon das Wesen der Dissonanzen, und die Nothwendigkeit, dieselben in die nächstgelegene Consonanz aufzulösen; doch kennen sie die Dissonanz nur im Durchgange; von der vorbereiteten oder gebundenen Dissonanz kommt bei ihnen noch immer nichts vor.

Einige Beispiele von Marchettus mögen hier ihren Platz finden; es sind solche, welche der Autor zum Theil bei Gelegenheit verschiedener Erklärungen der Tonverhältnisse gegeben, und nur mit einer beigefügten Unterstimme begleitet hat:



An diese mögen sich nachfolgende Beispiele anreihen, welche Forkel aus de Muris Regeln abgezogen und zu deren Erläuterung beigefügt hat; sie sind (freilich nur zweistimmig) so rein, als man sie auch heut zu Tage nur immer fordern kann, obgleich die Regeln selbst, grösstentheils nur einseitig für den angezeigten Fall, nicht als allein und allgemein giltig anerkannt werden dürften, und dem Bedürfnisse einer umfassenden Theorie allerdings noch lange nicht genügen. Die Beispiele aber sind folgende:



Nach Marchettus und de Muris nennt die Kunst- und Literar-Geschichte wohl noch einige Theoretiker, welche ohne Zweifel zur Ausbildung der Wissenschaft werthvolle Beiträge in ihren Tractaten geliefert haben, wie *Prosdocimus de Beldomandis*, der Erklärer des de Muris; einen *Philippus de Vitriaeo* (von Vitry), welcher als Erfinder mancher Neuerung bezeichnet wird; *Philippus de Caserta; Anselmus Parmensis* und einige andere, deren in italienischen Bibliotheken befindliche Schriften von den Literatoren angezeigt, jedoch niemals herausgegeben worden sind. Insgemein aber und hauptsächlich wurden die musikalischen Lehren nur auf dem Wege mündlichen Unterrichtes fortgepflanzt und verbreitet, wodurch zwar die Wissenschaft gefördert wurde, aber auch jene von einander vielfältig abweichenden Gebräuche und Meinungen in Umlauf kamen, deren Berichtigung und Vereinigung den Lehrern und Schriftstellern der späteren Zeit viel zu schaffen machte, und unter diesen selbst wieder manchen Streit anregte.

Von Producten eines geschriebenen Discantus, aus der Epoche, von welcher wir jetzt handeln (1300 bis 1380), ist sehr wenig, und, vermuthlich nur zufällig, nicht eben Vorzügliches auf uns gekommen; das Meiste mag, so wie mit der Zeit bessere Compositionen zum Vorscheine gekommen waren, unbeachtet der Vernichtung überlassen worden sein; Manches davon dürfte vielleicht noch in Bibliotheken (besonders in den Niederlanden, wo schon früh im XIV. Jahrhunderte mit gutem Fortgange Composition getrieben wurde) vergraben liegen, und dereinst noch an den Tag gebracht werden.

Ein Fragment eines Gloria für vier Stimmen hat Kalkbrenner (d. ä.) in seiner also betitelten Histoire de la Musique, Paris 1802, (in einem ziemlich verunstalteten Facsimile) zuerst mitgetheilt. Der Autor, Guillaume de Machault, war in seiner Jugend Valet de Chambre K. Philipps des Schönen (reg. 1285 bis 1314), nachmals Sekretair Johanns von Luxemburg, Königs von Böhmen (1312 bis 1347). Er war beliebt als Dichter und als Erfinder sehr artiger Liedermelodien,, ist auch bekannt als ein kühner, obgleich nicht correcter Contrapunktist. Die Messe, woraus jenes Fragment genommen ist, soll nach dem Zeugnisse von Castil Blase (*Chapelle-Musique du Roi de France*, *Paris* 1832, *p.* 42) bei der Krönung Carl V. von Frankreich (1346) von der königlichen Capelle aufgeführt worden sein. Ein authentisches Facsimile von dem Eingange des Gloria, aus einem Codex der Gedichte de Machaults neuerdings auf der königl. Bibliothek genommen, hier zugleich so genau als möglich in moderne Notenschrift übersetzt, theile ich in den Beilagen (Taf. 2) hier mit*).

Die daselbst (Taf. 3) gleich nachfolgende italienische Canzone für drei Stimmen (*Non avrà pietà*) in zwei Theilen, ist aus einem handschriftlichen Codex, welcher noch eine bedeutende Anzahl ähnlicher Compositionen von ungefähr einem Dutzend Florentiner enthielt, deren Namen — eben mit Ausnahme des Autors der vorliegenden Canzone, Francesco Landino — vorlängst verschollen sind. Bemerkenswerth ist daran der unmässige Gebrauch einer Art von Syncopation (welche indess noch nichts von einer Kenntniss der durch einen Vorhalt entstehenden vorbereiteten Dissonanz anzeigt. Die Harmonie ist sehr unregelmässig und bizarr. Der Autor soll um das Jahr 1360 in Florenz ein für seine Zeit ausgezeichneter und sehr berühmter Orgelspieler gewesen sein.

Ohne Vergleich beachtenswerther, als die eben gezeigten Versuche, ist die in den Beilagen zunächst folgende alt-französische Chanson eines Ungenannten für drei Stimmen, (*Mays qu'il vous viengne*) welche F. A. Gerbert in seinem grossen Geschichtwerke de Cantu et Musica sacra II. Theil, auf der XIX. Kupfertafel, im Facsimile der einzelnen Stimmen, wie er sie auf dem Pergament-Einbande eines alten Buches gefunden hatte, mitgetheilt hat. Diese merkwürdige Antiquität ist seit 58 Jahren**) unbeachtet vorgelegen; wenigstens wüsste ich nicht, dass sich Jemand an deren Auflösung versucht hätte. Nun ist mir vor nicht langer Zeit die Entzifferung in Partitur von einem in der musikalischen Paläologie ungemein bewanderten Freunde zugesendet worden. Ich theile sie in den Noten-Tafeln (Taf. 4) mit, indem ich ihr zugleich das Facsimile aus dem Gerbertischen Werke zur Seite setze, dessen Ansicht und Vergleichung meinem Leser ohne Zweifel sehr anziehend sein wird.

*) Ein merkwürdigeres Stück aus dem Gloria wäre wohl der Schlusssatz Amen, welchen aber zu entziffern uns hier nicht hat gelingen wollen. Jedenfalls ist es die eigensinnigste, barockeste Conception, die ein Compositeur jemals erfunden, um die Sänger zur Verzweiflung zu bringen. Etwaigen Liebhabern räthselhafter Notationen aus der Zeit der alten Mensural-Theorie steht es bei mir zu Diensten.

**) Nämlich bis zur Zeit der ersten Ausgabe der vorliegenden Geschichte, 1834.

Diese Chanson ist in tempore perfecto, in einem „gemischten“ Contrapunkte gesetzt, auch nach allen Regeln, und selbst mit mancher Subtilität, einer vollkommenen Mensural-Theorie notirt. In der Harmonie ist sie so rein, als man sie von einer so frühen Zeit nur immer erwarten kann; die Dissonanzen kommen nur als durchgehend vor; etwas einer vorbereiteten Dissonanz oder Syncope Aehnliches findet sich nur in einer Schlusscadenz: $^{7}_{3}\ ^{6}_{-}\ ^{8}_{5}$. Diese Chanson, welche zudem wegen der sehr veralteten Sprache im Texte merkwürdig ist, könnte die Arbeit eines sehr frühen, in einer guten Schule (vielleicht noch unter de Muris) unterrichteten Franzosen sein. Die Kenner der französischen Paläologie könnten vielleicht auch aus der Sprache den Schluss auf deren Zeitalter unterstützen. Auf alle Fälle ist sie unter allen bisher bekannt gewordenen das bei weitem interessanteste Product einer so frühen Zeit.

VI.

Epoche Dufay.

1380 bis 1450.

Die Fortschritte, welche die Musik seit Franco, und nun wieder seit Marchettus und de Muris, im Verlaufe des eben beschriebenen Zeitraumes von abermal anderthalb Jahrhunderten gemacht hatte, können uns nicht anders, als noch immer sehr ungenügend erscheinen, da doch schon diese eben genannten Lehrer nicht blos die Mensur sehr wohl geordnet, sondern auch für die Harmonie, oder (wie sie es nannten) für den Discantus, schon gute, wenn auch nicht genügende Regeln hinterlassen, und solchergestalt die Bahn ziemlich geebnet hatten, auf welcher die Kunst sehr bald weiter und zu bedeutender Vollkommenheit hätte gefördert werden sollen.

Dass diess in der That noch nicht erfolgt war, lässt sich nur daraus erklären, dass man von Alters her gewöhnt war, die Musik mehr als einen Gegenstand der Gelehrtheit, mehr als Wissenschaft, denn als Kunst anzusehen, und demgemäss zu behandeln. Altgriechische Doctrinen, christliche Kirchentonarten und modernes *ut re mi fa sol*, in wunderlicher Verbrüderung machten immer noch die Grundlage aller Theorie aus; der Methode nach war aber der Unterricht in der Einleitung durchaus speculativ, in einen Nimbus von Dingen, Worten und Begriffen gehüllt, deren Beziehung auf Musik nicht durchaus zu entdecken ist. Wenn wir nach dem Leitfaden der damaligen, ja aller sogar bis in das XVII. Jahrhundert geschriebenen Tractate unsre Candidaten der Musik unterrichten sollten, sie würden Jahr und Tag zweifelhaft bleiben, ob denn das, was man ihnen zu studiren zumuthet, wirklich Musik ist.

Dass die Musik eine ästhetische Kunst sei, deren Zweck es wesentlich ist, zu gefallen und

zu rühren, war bis dahin weder den Lehrern, noch deren Schülern klar geworden, welche das Wesen derselben in der Theorie schon zu besitzen meinten. Aber auch die Theorie, ich möchte vielmehr sagen, die Grammatik der Musik, konnte nicht gedeihen, so lange man nicht einsah, dass sie mit der Praktik sich verschwistern, dass sie dieser den Vortritt, ja selbst eine billige Freiheit und Selbstthätigkeit zugestehen, und sich endlich bequemen müsse, vielmehr bei ihr zur Schule zu gehen.

Unter den angezeigten Umständen war das Studium der Musik selbst, wie natürlich, immer nur Wenigen vorbehalten, und man begreift, dass von derselben, als Kunst, fast Nichts in die Welt der Erscheinungen übergehen, und dass man im besten Falle einen extemporirten Discantus hervorbringen konnte, dessen Werth von dem Grade der Kenntnisse und von dem subjectiven Geschmacke, mehr noch von der gemeinsamen Uebung der Sänger, welche die Capelle oder den Chor bildeten, abhängig war, wodurch endlich dem Studium nur ein sehr geringer Vorschub geleistet wurde.

In Italien war daher der mehrstimmige Gesang damals, und noch geraume Zeit länger, in die Kirche nicht aufgenommen; und wenn ja doch — wie Abb. Baini in seiner Geschichte Palestrina's annimmt — in der päpstlichen Capelle in Rom „gewisse einfache Harmonien" damals schon im Gebrauche gewesen sein sollten (sofern nämlich vielleicht noch andere Zeugnisse, als jenes eines Baleus hiefür vorliegen), so müsste dies eine Ausnahme, ein Prärogativ gewesen sein, das andere Kirchen, bei der überall nicht hinreichenden Anzahl musikalisch gelehrter Sänger, nachzuahmen schwerlich die Mittel gefunden haben würden. So lange aber die Harmonie nicht in einer schon bedeutenden Reinheit ausgeübt werden konnte, musste der den Bewohnern jenes Himmelsstriches eigene richtige musikalische Sinn sie auch vor der Einführung eines schlechten Discantus, wie etwa der französische, oder eines bizarren Contrapunktes, wie jener der Florentiner war, bewahren. Von den Orgeln, nach deren damaliger Structur, konnte dort dem Volke der Sinn für die Harmonie auch nicht gekommen sein. Die Orgeln waren so wenig zum Studium als zur Ausübung derselben geeignet; des Organisten Aufgabe war auch nur, den Ton anzugeben und allenfalls zu erhalten; und wenn er sich ja irgend einmal ein Herz fasste, etwas einer Begleitung Aehnliches dazu „zu schlagen", so konnte es nur in einzelnen Stellen ein consonirendes zweites Intervall sein; von einem Basse (Basis) hatte damals (und noch lange) die Theorie so wenig, als die Praktik einen bestimmten Begriff.

Es ist kein Grund gegeben, zu vermuthen, dass es in Spanien oder in England anders und besser gewesen sein sollte; obwohl an der Universität zu Salamanca eine Lehrkanzel der Musik schon von König Alphons von Castilien (regierte 1252 bis 1284) eine solche zu Oxfort sogar schon von König Alfred bei Gründung der Universität im Jahre 886 (!) bestellt worden sein sollte. Bei uns in Deutschland findet man sogar noch bis spät im XV. Jahrhunderte nichts von Harmonie; der in vielen Diözesen in deutschen Landen und in Böhmen früh eingeführte Volks-

gesang in der Kirche war, so wie der römische Choral, durchaus nur ein eintöniger; ein solcher Discantus oder Biscantus (sic), wie jener, davon F. A. Gerbert einige geschriebene Proben aus einer Kloster-Bibliothek mitgetheilt hat, kann höchstens irgendwo in einer Klosterkirche von gehör- und geschmacklosen Klosterbrüdern versucht worden sein. Von Lehranstalten in Deutschland, wo Discantus und Figural-Musik gelehrt worden wäre, hat man keine Nachricht, und einige Lehrer und Scriptoren, wie etwa der in Franco's Epoche schon genannte Hieronymus de Moravia (aus Mähren), oder in der Mitte des XIV. Jahrhunderts ein Joannes de Erfordia, und noch im XV. ein Joannes Goodendag, des berühmten Franchinus Gafurius einstiger Lehrer (wenn er ja doch ein Deutscher gewesen) mussten ihre Kenntnisse selbst in auswärtigen Klöstern, wo sie bekanntlich lebten, erst erworben haben.

Nur von Frankreich hat man bestimmte Nachrichten von dem Gebrauche eines mehrstimmigen Gesanges in den Kirchen; der Déchant wurde dort mit rasender Liebhaberei getrieben; in allen grösseren Städten und an allen Hauptkirchen wurden dafür Sänger und Sängerknaben unter einem *Maître* unterhalten. Von der Beschaffenheit dieser Capellen, oder sogenannten Maitrisen, und ihres Gesanges kann man sich aber einen Begriff machen, indem man von dem Zustande der „Kunst" in der königlichen Capelle (*Chapelle-Musique du Roi*) auf jenen in den Provinzen zu schliessen berechtiget ist.

Man wird darum, nach den jetzt vorliegenden Daten über den Stand der Musik in Frankreich noch gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts, hoffentlich nicht mehr zweifeln, dass der Glaube an jene angebliche frühe und älteste französische Schule des Contrapunktes, von welcher die musikalischen Historiker bis zu unsern Tagen überall gesprochen haben, und welche, nach deren Meinung, der niederländischen Schule vorgeleuchtet haben sollte, ein Irrthum gewesen, welcher nur in dem Dunkel, worein bisher die lange Periode von Guido bis auf Ockenheim (1450) gehüllt war, und in dem gänzlichen Mangel aller Monumente aus der Vor-Ockenheimischen Zeit, seine Erklärung und — seine mögliche Entschuldigung findet.

Nun endlich klärt sich die Scene allmählich auf; der Nebel sinkt, und wir sind heute in der Lage, einen ziemlich hellen Blick in ein Gebiet der Kunstgeschichte zu thun, welches für die literarische Welt noch vor Kurzem eine „*Terra incognita*" gewesen, deren nächste Gränzen man kaum zu zeichnen sich getraute. Wir werden sogleich sehen, wie zu derselben Zeit, als man in Frankreich noch déchantirte, und ein Machault dort für einen Compositeur galt, die musikalische Kunst in den benachbarten Niederlanden getrieben wurde.

Die achtbare Schule eines Joannes de Muris war in Frankreich bald wieder in dem Déchant der Maitrisen untergegangen, — vielleicht schon unbeachtet an ihnen vorübergegangen. Glücklicher Weise hatte dagegen die Praktik der Lehrsätze desselben (oder eines andern uns nur eben nicht bekannt gewordenen eben so tüchtigen Lehrers) früh im XIV. Jahrhunderte, wenn nicht noch früher, ihre Heimath und ihren Garten in den niederländischen Provinzen gefunden, deren

durch ihre Manufacturen und Gewerbe, durch Handel und Schifffahrt früh blühende, in einer gewissen Behaglichkeit lebende Bevölkerung, zumal in den durch wohlgeregelte Municipal-Verfassungen und durch Privilegien begünstigten Städten, natürlicher Weise besser aufgelegt war, ,,die schöne Kunst, welche das Leben erheitert", zu pflegen, als dies in den durch unaufhörliche innere und äussere Kriege hart bedrängten, durch das roheste Feudalwesen und durch schlechte Regierungen zerrütteten französischen Provinzen damals noch der Fall sein konnte. Denn, dass der Contrapunkt in den Niederlanden (so wie gleichzeitig, nur mit minderem Erfolge, in Florenz) zuerst in fröhlichen Zirkeln, zu beliebten Liedern ausgeübt, und dann an den Höfen zur Unterhaltung der Grossen eingeführt worden war, ehe er den Weg in die Kirche fand (eine Meinung, welche auch Abb. Baini ausgedrückt hat), ist ganz klar; alle bisherigen Erscheinungen deuten bestimmt darauf hin.

In Frankreich konnte es nicht so kommen: Perrault, ein französischer Schriftsteller, in der Vorrede zur Uebersetzung des Vitruv, spricht es aus, dass man in jener Zeit in Frankreich vor Krieg und ritterlichen Spielen gar nicht dazu hätte gelangen können, Sinn für die schönen Künste zu fassen; und ein anderer Schriftsteller, dem es gewisslich angelegen war, die ältesten Zeugnisse für musikalische Kunst in seinem Vaterlande geltend zu machen, — Laborde in seinem *Essay sur la mus. anc. et moderne* — geht so weit, zu behaupten, dass man kaum wisse, ,,ob es vor Franz I. (1515) eine Musik in Frankreich gegeben habe."

Diese letztere Behauptung ist nur wenig übertrieben und bedarf nur der kleinen Berichtigung, dass, wie wir später hören werden, schon Ludwig XI. (regierte 1461 bis 1483) einen Ockenheim in seinen Dienst gezogen hatte, und ein Josquin des Prés, dann ein Schüler des letzteren, Mouton, unter Ludwig XII. (regierte 1498 bis 1515) der königlichen Capelle vorstanden. Damals also hatte man doch schon angefangen, Contrapunktisten und Lehrer des Contrapunktes aus den Niederlanden nach Frankreich zu verschreiben, und theils junge Franzosen (wie Certon, Clement Jannequin, Moulu, Maillart, Bourgogne, Claudin (Sermisy, nicht le Jeune) u. a. m. zu den Niederländern in die Lehre zu schicken.

Doch wir wollen der Geschichte nicht vorgreifen, sondern in die Ordnung der jetzt zu beginnenden Epoche einlenken.

Nach dem vollgültigen Zeugnisse des mehrgenannten Abbate Baini, dermalen der päpstlichen Capelle würdigen Vorstehers, in dessen goldnem Buche über Palestrina, waren es Niederländer, von welchen, wohl siebenzig Jahre vor dem Zeitalter Ockenheims, die ersten im Contrapunkte geschriebenen Messen nach Rom kamen. Wie wir nämlich durch Baini erfahren, so hatten die Sänger jener Capelle, welche von den Päpsten, zur Zeit als sie in Frankreich residirten (1305 bis 1377), zu Avignon geschaffen und unterhalten worden war, und welche Gregor XI., als er im Jahre 1377 den päpstlichen Stuhl nach Rom zurück verlegte, mit sich führte und mit der am Vatican stets verbliebenen alten Capelle vereinigte, noch keine geschriebenen

Contrapunkte, sondern nur noch ihren in Frankreich (vermuthlich doch besser, als am königlichen Hofe) geübten extemporirten Discantus, und die Fauxbourdons nach Rom gebracht.

Schon im Jahre 1380 aber (laut vorhandener Rechnung-Papiere) findet Baini unter den Sängern der Capelle, als Tenore, jenen nachmals so berühmt gewordenen Guilelmus Dufay angezeigt, den ältesten eigentlichen Contrapunktisten und Tonsetzer in der Capelle, zugleich den ältesten Contrapunktisten überhaupt, dessen Namen wenigstens die (besseren) musikalischen Historiker anzugeben vermochten, ohne zwar desselben eigentliche Lebenszeit, Herkommen und Lebensumstände bezeichnen, vielweniger Proben seiner Kunst vorweisen, oder auf solche sich beziehen zu können; — jenen Dufay, auf dessen Praktik sich (erst wieder hundert Jahre später) die vorzüglichsten theoretischen Schriftsteller, ein Franchinus Gafurius, Petrus Aaron, Joannes Spatarus und Adam de Fulda, gern und am öftesten, als auf eine giltige Autorität berufen haben.

Jener Dufay nun lebte in der päpstlichen Capelle hoch geachtet bis 1432. Das Archiv der päpstlichen Capelle ist im Alleinbesitze mehrerer Messen von diesem grossen Meister, so wie von einigen andern, gleichfalls berühmten Namens, welche noch gleichzeitig mit Dufay geblüht haben, einem Eloy, Brasart, Faugues, Binchois u. a.

Die Notiz, dass Dufay aus Chymay im Hennegau gebürtig, und nicht (wie Tinctoris in seinem Proportionale mus. Mscr. vom Jahre 1476 ihn bezeichnet) ein Franzose gewesen, verdanken wir Herrn Fétis, welcher diess in seinem werthvollen Mémoire über die Preisfrage des königl. niederländischen Instituts, mit Berufung auf seine Quelle, angezeigt hat. — Es kann nach dem jetzt bekannten Stande der damaligen Kunst gar nicht bezweifelt werden, dass auch die andern eben genannten Contrapunktisten den Niederlanden angehörten.

Ich bin so glücklich gewesen, von den Arbeiten dieser merkwürdigen Meister, besonders von jenen Dufay's, mehrere sehr bedeutende Fragmente im Facsimile der einzelnen Stimmen zu erlangen, und in Partitur aufzulösen. Es kann, nach der Ansicht solcher Werke, darüber nicht der fernste Zweifel sich erheben, dass auch schon in der Vor-Dufay'schen Periode, zu einer Zeit, in welcher in andern Ländern der Contrapunkt entweder noch gar nicht, oder nur in sehr schwachen, ja rohen Versuchen ausgeübt wurde, die Niederlande der Heerd einer schon sehr hoch getriebenen Kunst gewesen sein müssen.

Eine in der Geschichte der Musik immerhin bemerkenswerthe Erscheinung bei Dufay ist die Notation mit weissen (ungefüllten) Figuren, da bis auf seine Zeit die schwarze Note nicht nur in Frankreich und Italien, sondern auch in den Niederlanden ausschliessend im Gebrauch war. Noch Dufay selbst hatte in seiner Jugend schwarz notirt, wie diess die unter den Beilagen (Taf. 5) hier eingerückte dreistimmige Chanson von demselben beweiset, welcher ich als Seitenstück eine ähnliche von Egidius Binchois, seinem Landsmanne, Freund und muthmaasslichen Mitschüler, (Taf. 6) beifüge; beides Jugendarbeiten, vielleicht selbst noch auf der

Schule, übrigens correct, und mit allen Feinheiten der Mensural-Theorie geschrieben. Von der Zeit des Eintrittes Dufay's in die päpstliche Capelle (1380) findet man in seinen Compositionen die schwarze Notation nicht mehr; selbst in den Chansons ähnlicher Gattung, wie die obigen, davon noch einige in alten Handschriften sich erhalten haben, bediente er sich schon der neuen Notation. Nicht erweislich, aber sehr wahrscheinlich, dass er es gewesen, der diese (nicht unwesentliche) Verbesserung erfunden, oder wenigstens in Aufnahme gebracht. In den letzteren Jahrzehenden des XIV. Jahrhunderts verliert sich überall die schwarze Note und geräth bald in völlige Vergessenheit. Die zwischen den weissen (ungefüllten) Noten in manchen Stellen vorkommende schwarze Figur (welche man jetzt *nota colorata* nannte) verminderte deren Geltung eben so, wie vormals die unter den schwarzen Noten erschienene weisse (ungefüllte) Figur die Verminderung andeutete. Mit der neuen Notation erhielt dann auch das Figural- und Mensural-System seine weitere Ausbildung.

Ueberhaupt zeigen die Werke jenes Dufay in jeder Beziehung eine vollkommen fertige (ausgebildete) Kunst, ja selbst schon manche jener „Künste" des Contrapunktes, die man bisher immer dem beträchtlich späteren Ockenheim als Erfinder zuzuschreiben, oder doch aus dessen Zeitalter zu datiren gewöhnt war.

So irrig nun die Meinung derjenigen Schriftsteller war, welche (wie Vincenzo Galilei in seinem *Dialogo della mus. antica e moderna*, Florenz 1602, oder vor ihm Glareanus in seinem berühmten *Dodecachordon*, Basel 1547 gethan) den Ursprung des Contrapunktes (im ausgedehntesten Sinne der Composition mehrerer Stimmen) in das Zeitalter Ockenheims oder gar Josquins setzen, so irrig war hinwieder die Meinung des berühmten Lehrers Tinctoris, welcher den Ursprung „dieser neuen Kunst" den Engländern zuschreibt, „deren Haupt" Dunstable gewesen sei.

Dieser Dunstable (von welchem übrigens schon desselben Landsmann Burney, Verf. der sehr schätzbaren General History of Music, kein Specimen mehr aufzufinden, und nichts Rühmliches anzuzeigen vermochte) mag immerhin ein tüchtiger Mann, und unter seinen Kunstbrüdern in England der bei weitem ausgezeichneteste Contrapunktist gewesen sein, zumal Franchinus Gafurius sich irgendwo auf einen „Tenor" desselben beruft; allein, ob zwar Dunstable mit Dufay noch gleichzeitig lebte, muss er um ein Beträchtliches jünger gewesen sein, als dieser, der, nach einer in der päpstlichen Capelle rühmlich zurückgelegten Laufbahn von 52 Jahren, in einem bedeutend hohen Alter, im Jahre 1432 starb; indess als Dunstable's Todesjahr 1458 bezeichnet ist. Und endlich darf man Dufay's Arbeiten nur anschauen, um überzeugt zu sein, dass auch er seiner eigenen Kunst Erfinder nicht gewesen sein könne*).

*) Ueberhaupt hat der in seiner Wissenschaft hochgelehrte und hochverdiente Tinctoris, in den bisher bekannt gewordenen Stellen seiner Manuscripte, von seiner geringen Kenntniss der Kunst- und Künstler-Geschichte mehr als einen Beweis gegeben, indem er ganz irrige Nachrichten niederschrieb von Männern, die kurz vor oder theils noch in seiner Zeit lebten,

In meiner Abhandlung: „die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" (gedr. zu Amsterdam 1828) hatte ich — beschränkt auf die Daten, welche mir die damals vorhandene Literatur liefern konnte, den bisherigen besten Geschichtschreibern folgend, die grosse musikalische Kunstperiode der Niederländer mit Ockenheim beginnen lassen, der um die Mitte des XV. Jahrhunderts sich zuerst hervorthat. Nun ich die Arbeiten Dufay's und einiger seiner Zeitgenossen vor Augen habe, muss ich die Periode der Niederländer — oder, was in jener frühen Zeit ein und dasselbe ist, die Periode des geregelten Contrapunktes — viel weiter hinaussetzen, ja sogar noch zwei Vor-Ockenheimische Perioden statuiren, nämlich die Vor-Dufay'sche, welche mit dem XIV. Jahrhunderte (wenn nicht früher) beginnt, und bis zum Jahre 1380, in welchem Dufay zuerst mit seinen wichtigeren Werken auftritt, reicht; dann die Epoche Dufay's selbst, welche ich (obzwar derselbe 1432 mit Tode abging) unmittelbar an die Ockenheimische (beiläufig 1450) anreihe. — Und wenn ich in der oben angeführten Abhandlung die niederländische Schule von Ockenheim herschrieb, muss ich jetzt — auch abgesehen von der Vorschule des XIV. Jahrhunderts, aus welcher Dufay selbst und die andern Meister der ersten Reihe hervorgegangen sind — zwei niederländische Schulen annehmen, nämlich die ältere und die neuere. Die ältere möchte ich wohl die Dufay'sche nennen; nicht als ob Dufay ihr Urheber und erster Lehrer gewesen wäre, sondern weil er der uns bekannte älteste und berühmteste Meister derselben gewesen, in dessen Style auch noch lange Zeit hindurch die niederländischen Tonsetzer alle gearbeitet haben. Dieser älteren oder ersten niederländischen Schule schreibe ich nicht blos diejenigen der ersten Decennien des XV. Jahrhunderts zu: einen Brasart, Eloy, Egidius Binchois, Vincentius Faugues, sondern auch wohl mehrere derjenigen, welche noch zum Theil in die Ockenheimische Epoche herüber gereicht haben, wie Carontis, Regis, Busnoys, auch einen Hobrecht und viele Andere, die nachher zur neuen Schule übergingen.

Zum Schlusse der hier gegebenen kurzen Geschichte der Dufay'schen Epoche will ich nur noch die charakteristischen Wahrnehmungen in deren mir vorliegenden Proben in Kürze anzeigen.

Die Harmonie ist darin durchaus rein, und selbst deren Wirkung auf den Hörer sorgfältiger berücksichtiget, als es von den contrapunktischen Tausendkünstlern der folgenden Epoche nicht immer gerühmt werden kann; stellt man sich diese Compositionen nicht als diatonische Stereotypen, wie ein Clavier ohne Obertasten vor, sondern fügt an betreffenden Orten die Vergrösserungen oder Verminderungen (♯ oder *b*) bei, welche der ursprünglichen oder der durch die Modulation herbeigeführten fingirten Tonart zukommen, und von den Sängern ergänzt worden sein mussten (sie sangen ja doch für Menschen-Ohren, und zwar für geübte Ohren, die bei jeder Ausweichung die diatonische Leiter, wenn auch in anderer Höhenlage, wieder forderten); so

---

und die nicht zwar Brabänter, aber doch als Niederländer seine Landsleute waren. Institute, welche in der musikalischen Welt von den Künstlern Nachrichten gegeben hätten, wie Kunsthandlungen und Journale, gab es damals nicht.

kann man diese Compositionen noch heute ohne Anstoss, ja mit Wohlgefallen hören. Die Dissonanzen erscheinen theils im Durchgange, und dann immer so, dass das consonirende Intervall auf den guten, das dissonirende auf den schlechten Tacttheil fällt, was die Schule heut zu Tage den „regelmässigen Durchgang" nennt; theils kommen aber auch schon dissonirende Accorde als Verzögerungen eines consonirenden Accordes zum Vorschein, wie z. B. $^{4}_{2}$, $^{5}_{4}$, $^{6}_{5}$, $^{7}_{3}$; und zwar sind solche gehörig vorbereitet und aufgelöst; so regelmässig, als es noch heut zu Tage die musikalische Grammatik nur immer fordert. Die Formen der Cadenz sind dieselben, welche man auch später überall findet: in den Schlüssen auf der Quinta toni mit $^{5}_{4}$, oder auf der Secunda toni mit $^{7\,6}_{3\,-}$. Eine sonderbare Wechselnote findet man in den Cadenzen, in der den Gesang führenden Stimme, indem diese, ehe sie aus dem Leittone (septima toni) in die Tonica tritt, vorher noch die (ganz harmoniefremde) sexta toni berührt; z. B.:

	c̄ h	c̄		c̄ h a	c̄
statt			also:		
	d —	c		d —	c ;

(eine Figur, welche bei den Tonsetzern auch später, und bis tief in das XVI. Jahrhundert im Gebrauche blieb, von da an aber veraltet ist.)

Der Contrapunkt ist meistens über einen „Tenor", Choral oder weltliches Lied gesetzt; doch mitunter auch von freier Erfindung. Schon bei Dufay kommt ein Tenor mit der Augmentation vor, unter der auch später üblichen Formel: *Crescit in duplo.* Bei demselben finden sich, obzwar nicht häufig, auch schon kurze *Canons all' ottava;* auch ein solcher *in arsi* und *in thesi;* anderwärts ein *Canon: Ad medias referas pausas linquendo priores* (dahinter ich zwar das vermuthete Kunststück nicht fand.) Bei Eloy ein kurzer Satz als Tenor, welcher, sechzehn Mal anders gemessen (nämlich mit Veränderung der am Rande vorgesetzten Mensural-Zeichen), eben die ganze Messe füllt, mit der Ueberschrift: *Canon pro tota Missa: Non faciens pausas super signis capiens has; tempora tria primae semper bene pausa, sex decies currens cunctaque signa videns.* Bei eben demselben findet sich auch schon ein Tenor mit *signo contra signum* C̸C. — Eigentlich fugirten Styl, wie solcher später allgemein ward, fand ich in den mir zugekommenen Mustern noch nicht. — Die Compositionen sind meistens 4stimmig, seltener 3- und 5stimmig; Duo kommt in einzelnen Sätzen vor. — In der Notation sind alle Subtilitäten der Mensuraltheorie angewendet; auch waren es ja diese Autoren, aus deren Werken die berühmten Theoretiker gegen Ende des XV. Jahrhunderts — ein Tinctoris, Gafurius, Aaron u. A. — ihre Regeln abzogen.

Ich kann mir es nicht versagen (und ich thue mir etwas darauf zu gut), von den Arbeiten jener ältesten Contrapunktisten, von welchen bisher noch nirgend Etwas vorgewiesen worden, einige ausgewählte Beispiele mitzutheilen, bei deren einigen ich zugleich das Facsimile der Parte

zu beliebiger Vergleichung voransetze. (Taf. 7, a. b. c., Taf. 8, a. b., Taf. 9.) Es sind bedeutende Sätze aus Messen von Dufay, von Eloy und von Vincentius Faugues*).

VII.

Epoche Ockenheim.

1450 bis 1480.

In dem Maasse, als bei fortgesetzter Uebung der musikalischen Composition die Tonsetzer eine immer grössere Gewandtheit im Contrapunktiren erlangten, wuchs natürlicherweise auch die Kühnheit der Unternehmung und der Ehrgeiz, die Vorgänger in den Künsten des Contrapunktes zu übertreffen. Wenn diese meistens noch ihren Contrapunkt über einen gewählten „Tenor" setzten, im freien Satze nur je zuweilen eine Imitation versuchten, oder sich auf eine (obzwar schon ziemlich künstliche) Augmentation oder Diminution des „Tenors" beschränkten; so suchten nunmehr ihre Nachfolger durch Erfindung neuer Künste sich hervorzuthun und vor andern auszuzeichnen, indem sie zeigen wollten, dass sie auch wohl im Stande seien, einen reinen Contrapunkt unter irgend einem sich selbst willkührlich auferlegten Zwange *(obbligo)* hervorzubringen.

Für den grössten Meister in dieser Gattung des Styles, welchen man, im Gegensatze der einfacheren Gattungen, den künstlichen (artificiosen) Contrapunkt im ausgedehnteren Sinne nennen mag, galt in seiner Zeit jener hochberühmte Johannes Ockeghem, auch Ockenghem, bei uns am öftesten Ockenheim genannt, welcher, nicht nur wegen seiner ausgezeichneten Compositionen, sondern auch als der Lehrer der ausgezeichnetesten Männer, welche in der nächstfolgenden Epoche, und noch während seines Lebens glänzten, mit dem vollkommensten Rechte, und von jeher, als das Haupt der niederländischen Schule, nach unserer dermaligen Darstellung als das Haupt der neueren oder zweiten niederländischen Schule angesehen wird. Die aus der älteren Schule noch gleichzeitig übrigen niederländischen Tonsetzer gingen auf diesen Styl mit gutem Erfolge ein, und schlossen sich der neueren an, deren gemeinsamer Charakter sich in den Arbeiten beinahe aller Niederländer dieser Epoche ausspricht.

Von den frühesten Lebensumständen, Herkunft und Bildung des grossen Meisters Ockenheim ist Nichts bekannt; an seiner niederländischen Herkunft ist indess noch nirgends gezweifelt worden, und aus Urkunden, welche in neuerer Zeit der Welt angezeigt worden sind, geht her-

---

*) M. s. im Anhange die Anmerkung Nr. VI.

vor, dass derselbe im Hennegau (wahrscheinlich zu Bavay) zwischen den Jahren 1420—1430 geboren war. Wo und durch wen er selbst unterrichtet worden, ist nicht angezeigt; an guten Lehrern war aber schon damals in den Niederlanden kein Mangel; mehrere der in der vorigen Epoche genannten müssen noch in Ockenheims Jugendzeit geblüht haben.

Schon im Jahre 1455 war Josquin in desselben Schule. Im Jahre 1476 finden wir Ockenheim zu Tours in Frankreich, als Thesaurarius an der Abtei von S. Martin. K. Ludwig XI., welcher in der Nähe dieser Stadt (zu Plessis les Tours) Hof hielt, hatte ihn dahin berufen und versorgt, um seiner Capelle vorzustehen, oder um diese zu organisiren.

Laut der oben gedachten, neulich entdeckten Zeugnisse war Ockenheim eben daselbst noch im Jahre 1512 am Leben, und muss also ein sehr hohes Alter erreicht haben. Das Jahr 1513 kann man als desselben Todesjahr annehmen.

Ockenheim muss in seinem langen Leben ohne Zweifel eine sehr grosse Zahl von Schülern gebildet haben, welche der ausgebreitete Ruf, dessen dieser hochverdiente Mann überall genoss, zu ihm gezogen hatte; doch können als solche nur acht derselben angegeben werden, diejenigen nämlich, deren Namen in zwei auf desselben Tod gedichteten und in Musik gesetzten Nänien enthalten sind, und die in der That vorzüglich den Ruhm „ihres guten Lehrers und Vaters" und seiner Schule, in der gleich folgenden Epoche, durch ihr eigenes Verdienst glänzend bewährt haben: Josquin des Prés, Antonius Brumel, Alexander Agricola, Gaspard, Loyset Compére (auch Piéton beigenamset), Pierre de la Rue (auch oft nur Pierchon, Pierçon, von dem Italiener Pierazzon genannt), Prioris (vielleicht mit Philippus de Primis einer und derselbe), endlich Verbonnet, dessen anderer und vermuthlich rechter Name nicht angezeigt werden kann.

In das Zeitalter Ockenheims gehört, als desselben Zeit- und Alters-Genosse, Jacob Hobrecht, ein sehr geschätzter Meister; aber auch mehrere, die aus der vorigen Epoche noch in diese herein gelebt und noch neben Ockenheim geblüht haben, namentlich die bereits genannten: Caron (oder Carontis), Joannes Regis (auch le Roy), Busnoys; dann muthmaasslich mehrere derjenigen, von welchen in den ersten Petrucci'schen Ausgaben, besonders in den Liedersammlungen vom Jahre 1503, (M. s. Verdienste d. Niederl. um die Tonk. S. 93.) Contrapunkte über beliebte alte und überall gangbare Chansons abgedruckt sind, und von welchen bisher grossentheils nicht ein Mal die Namen, daher vielweniger deren eigentliche Lebenszeit und Lebensumstände, bekannt waren.

Aus Frankreich, Spanien, Deutschland und Italien können in Ockenheims Epoche noch keine Contrapunktisten namhaft gemacht werden.

Nur in England hatte sich (muthmaasslich seit Dunstable) eine einheimische, von der niederländischen verschiedene Schule gebildet, deren Zöglinge zur Zeit Eduards IV. (reg. 1471 bis 1483) blühten, von deren Arbeiten Burney selbst nur sehr wenig noch auffinden konnte,

und dieses als sehr roh und tief unter den Arbeiten der damaligen Niederländer stehend erklärt*).

Die Arbeiten Ockenheims, seiner Zeitgenossen und ihrer Zöglinge, welche in der gleich nachfolgenden Epoche vorkommen und berühmt werden, unterscheiden sich, im Vergleiche jener der älteren Schule, durch eine grössere Gewandtheit in dem contrapunktischen Verfahren und grösseren Reichthum der Erfindung, da deren Compositionen nicht mehr so ganz und gar blos unvorherberechnetes Ergebniss der contrapunktischen Operation, sondern meistens schon sinnig, mit irgend einer bestimmten Absicht angelegt sind; sie unterscheiden sich ferner durch viele damals neu erfundene Künste eines obligaten Contrapunktes, mit Augmentationen, Diminutionen, Umkehrungen, Nachahmungen, Canons und Fugen der mannichfaltigsten Art, welche nicht selten verborgen gehalten und den Sängern in den wunderlichsten Devisen, in Art von Räthseln, angedeutet wurden; z. B. *Clama ne cesses; Otia dant vitia;* — *Dii faciant sine me non moriar ego;* — *Omnia si perdas, famam servare memento, qua semel amissa postea nullus eris,* u. m. dgl., welche man in Forkels G. d. M. II. Th. S. 538 einsehen kann; Künsteleien, welche freilich zu grossem Missbrauche ausarteten, und worin einer den andern zu überbieten suchte.

Zur Ehrenrettung so vieler verdienstvollen Meister, welche von den Schriftstellern einer neueren Zeit hierwegen fast allzu streng getadelt worden sind, halte ich es für Pflicht, zu erinnern, dass keineswegs Alles, was sie lieferten, Canons und Räthsel waren, wie man zu glauben versucht wird, ja glauben muss, wenn man sie blos nach den Lehrbüchern, Compendien, ja selbst nach grossen und gelehrten Tractaten der nachgefolgten Theoretiker und Didactiker, besonders der deutschen, beurtheilt, welche ganz eigentlich darauf ausgingen, aus den Werken jener Meister nur dergleichen viel bewunderte Spielereien und (unzeitige) Scherze zu sammeln, und als Beispiele mitzutheilen. So kommt es, dass wir den „unvergleichlichen" Ockenheim (wie ihn Abb. Baini nennt) bisher nur aus einem unsingbaren Canon, unter dem Titel: *Fuga trium vocum in Epidiatesseron,* und aus jener spasshaften *Missa ad omnem tonum,* in welcher keine Schlüssel vorgezeichnet sind, gekannt haben; Proben, welche von dem sehr gelehrten Glareanus in dessen Dodecachordon aufgenommen worden sind; wie denn auch eben derselbe von jenem grossen Meister sonst nicht viel mehr zu erzählen wusste, als dass er sich darin gefallen habe, „aus einer Stimme mehrere abzuleiten", und dass er sogar ein Geschwätz, einen „*garritum quendam triginta sex vocum*" angerichtet, welchen er, der Erzähler — nicht gesehen habe (worunter man sich aber wohl keine Motette für 36 Realstimmen vorstellen muss, sondern einen Zirkel-Canon, wie deren ähnliche, für eben so viel und wohl mehr Stimmen, später hier und da von Liebhabern dieser Gattung ausgeheckt worden sind). — Freilich sind überall, wie

*) Auch hat er (ohne Zweifel aus Schaam) von diesen seinen Landsleuten, ganz gegen seine sonstige Gewohnheit, Nichts sehen lassen.

man sieht, nur wenig Compositionen dieses Meisters erhalten worden; Petrucci hat von diesem Altvater (ausser ein Paar Liedern) nichts mehr gedruckt, und sehr wenige Bibliotheken dürften sich rühmen, irgend Etwas von ihm zu besitzen. Damit aber der werthe Leser diesen verdienstvollen Meister kennen lerne, gebe ich in den musikal. Beilagen (Taf. 10, a. b. c.) zuerst einige Fragmente von dessen bereits anderwärts (auch im Forkel) mitgetheilten Kunststücken; dann aber einige hier zum ersten Male erscheinende, in ihrer Art freie Sätze, aus dessen *Missa Gaudeamus* in Partitur entziffert; Proben, welche hinreichen, desselben Verdienst, und selbst grosse Ueberlegenheit über seinen berühmten Vorgänger Dufay, anschaulich zu machen.

Ueberhaupt ist in dieser Epoche der rechte Grund zu dem Ruhme gelegt worden, dessen die niederländischen Tonsetzer in den zunächst folgenden Epochen in der ganzen civilisirten Welt genossen; und obgleich schon Dufay und dessen Zeitgenossen als achtbare Vorläufer geglänzt hatten, so wird doch mit gutem Grunde der niederländischen Musiker eigentliche Glanz-Periode von Ockenheim datirt, durch dessen Schüler die Kunst in alle Länder verpflanzt worden ist, und den man, wie sich genealogisch nachweisen liesse, als den Stammvater aller Schulen bis auf unsere Zeit bezeichnen kann.

Ehe wir uns von dieser merkwürdigen Epoche trennen, um zu jener der grossen Zöglinge der Ockenheimischen Schule überzugehen, wollen wir noch einmal unsern Blick zurück wenden auf den Zustand eines Instruments, das, so wie es seine allmählige Ausbildung und Vervollkommnung dem Contrapunkte zu danken hatte, hinwieder in der Folge dem Contrapunkte dessen Dienste reichlich vergolten hat. Die Orgel (denn nur von ihr kann diess gesagt sein) muss schon in dem Zeitalter Dufay's, und noch mehr im Verlaufe des XV. Jahrhundertes, die bedeutendsten Verbesserungen in der Structur und dem Mechanismus, besonders aber in der Einrichtung des Manuals oder Tastenwerkes erhalten haben, von dessen Brauchbarkeit zu harmonischem Spiele das Entstehen eigentlicher Künstler und Virtuosen auf diesem Instrumente aller Instrumente (mit Recht Organum genannt) ganz allein und nothwendig bedingt war. Nun hat uns die Kunstgeschichte, eben unter den Zeitgenossen Ockenheims, die Namen zweier merkwürdiger Männer überliefert, welche in diesem Kunstfache glänzten: Antonio Sguarcialupo, auch Antonio dagli Organi genannt, zu Florenz, und Bernhard, mit dem Beinamen der Deutsche, zu Venedig. Die Schriftsteller erzählen Wunderdinge von dem Spiele dieser Künstler; und ob auch vielleicht ein Theil der Bewunderung auf Rechnung der Neuheit gesetzt werden mag, so ist es doch glaublich, dass diese Männer in ihrer Art Tüchtiges leisteten; war ja doch Antonio in der Musik so gelehrt, dass er in Florenz öffentliche Vorlesungen hielt. (Seine dankbaren Mitbürger ehrten sein Andenken mit einem Monumente, das noch heut zu Tage gezeigt wird.) Unserm Bernhard aber genügte selbst nicht das bisherige Manual; er fasste den kühnen Gedanken, das Manual um eine Octave höher zu stimmen, und den hierdurch verschönerten Gesang der Stimmen mit verdoppelten Bässen zu begleiten; er schuf sein Instrument zu einem Riesen-

werke, indem er (1470) das Pedal erfand; eine Erfindung, würdiger, Bernhards Namen zu verewigen, als es selbst sein Spiel gewesen sein mochte, worin er, wie schon das Unternehmen zeuget, gewisslich keinem seiner Zeit nachgestanden hat.

VIII.

Epoche Josquin.

1480 bis 1520.

Unsere Aesthetiker, indem sie die schönen Künste allesammt als (eine) ,,schöne Kunst" umfassen, gefallen sich in der Vorstellung, dass die ,,Geschichten" derselben auf das engste mit einander verbunden seien; sie hätten, so sagen sie, ungefähr immer in denselben Perioden gleichzeitig geblüht, indem eben dieselben Umstände, welche den Flor der einen förderten, auch dazu gedient hätten, die andern zu heben.

So anziehend und in letzter Beziehung auch richtig diese Vorstellung an sich ist, so kann sie doch nur mit einiger Einschränkung auf die Musik angewendet werden; die Musik, obgleich in dem Familienkreise der Künste diejenige, welche im frühen Mittelalter zuerst aufgelebt war, daher der Schwestern älteste, hat aus Ursachen, welche bei einer andern Gelegenheit schon angeführt worden sind (Einleitung S. 9.), in keiner Periode mit den übrigen gleichen Schritt halten können, und die (für uns denkbare) grösste Vollkommenheit erst spät in einer Periode erreicht, welche man nicht eben als das goldne Zeitalter der Poesie, der Malerei, der Baukunst u. s. w. zu bezeichnen pflegt.

Richtig aber ist es, dass jede Periode, welche überhaupt der Civilisation günstig war, jede solche, welche die Wissenschaften, und wieder jede, welche die schönen Künste begünstigte, auch auf die musikalische Wissenschaft, und beziehungsweise auf die musikalische Kunst, einen glücklichen Einfluss auszuüben nicht ermangelt hat.

Seit dem Wiederaufleben der Wissenschaften im XIV. Jahrhunderte wurde auch die Musik, als Wissenschaft, mehr denn vorher gepflegt, und besonders sichtlich war dieser Einfluss, als gegen Ende des XV. Jahrhunderts die Wirkungen der um dessen Mitte (1440) erfundenen Buchdruckerkunst sich kräftiger zu äussern anfingen: Lehrkanzeln der Musik entstanden damals, in dem letzten Drittel des XV. Jahrhunderts, in Italien an mehreren Orten; dergleichen gründete um das Jahr 1470 K. Ferdinand I. zu Neapel, wo drei hochgelehrte Niederländer — Joannes Tinctoris, Guilelmus Guarnerii und Bernardus Hycaert — zugleich öffentlich lehrten. Etwas später errichtete eine solche Herzog Sforza zu Mailand, welcher der hochberühmte Franchinus

Gafurius (selbst einst ein Schüler des Deutschen oder Niederländers Goodendag) vorstand. Diese verdienstvollen Lehrer haben nicht nur die Theorie der Mensur, sondern auch jene des (überhaupt sogenannten) Contrapunktes, so wie sie dieselbe aus den praktischen Werken der gleichzeitigen und theils früheren Niederländer abgezogen hatten, in grosser Vollkommenheit entwickelt. Ihnen folgten bald ein Petrus Ramis de Pareja zu Toledo (ein Schüler Johanns von Mons), ein Joannes Spatarus zu Bologna, ein Petrus Aaron zu Venedig.

Die musikalische Kunst hinwieder schien mehr an das Schicksal der andern schönen Künste gebunden zu sein. Die Compositionen eines Dufay und seiner Zeit- und Kunstgenossen, selbst noch jene eines Ockenheim, schienen, ungeachtet der Ruhm dieser Männer auch in Italien ziemlich verbreitet gewesen, dort nur etwa von der päpstlichen Capelle eigentlich gesucht gewesen zu sein; so wie aber die grossen Maler und Bildhauer des XV. Jahrhunderts aufgetreten waren, und die Liebhaberei für die bildenden Künste sich verbreitete, wollten nun die ,,Grossen" auch Musik hören; an den Höfen entstanden Capellen, zu welchen niederländische Musiker unter freigebigen Anerbietungen verschrieben wurden. Josquin kam unter P. Sixtus IV. (reg. 1471 bis 1484) in die päpstliche Capelle; der Niederländer Hobrecht und Heinrich Isaac (der Deutsche, Arrigo Tedesco) weilten um dieselbe Zeit zu Florenz, kehrten indess, so wie auch Josquin, nach kurzem Aufenthalte in ihre Heimath zurück; der rechte Augenblick war auch damals für Italien noch nicht gekommen. Erst das prächtige Zeitalter eines Julius II., und dessen Nachfolgers Leo X. (reg. 1503 bis 1513 und bis 1521) war es, in welchem Niederländer in grosser Zahl nach Italien berufen wurden, und von da an beginnt der eigentliche Flor der niederländischen Musiker, welche, nicht nur in Italien, sondern auch in Spanien, in Deutschland und Frankreich, componirten, lehrten und den Capellen vorstanden.

Ein wichtiges Ergebniss dieses Zeitalters, und welches ungemein viel und unmittelbar dazu beitragen musste, den Sinn für Musik und musikalische Kenntnisse zu verbreiten, war die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen, durch Ottavio Petrucci aus Fossembrone im Kirchenstaate; dieser so sinnreiche als unternehmende Typograph begann im Jahre 1502 jene Kunst, und zwar gleich mit grosser Vollkommenheit, zu Venedig mit einem Privilegio der Signoria auszuüben; übersiedelte aber im Jahre 1513 in seine Heimath nach Fossembrone, wo er seinen Druck mit einem von P. Leo X. auf 20 Jahre verliehenen, für die ganze Christenheit lautenden Privilegio fortsetzte. Bis zum Jahre 1520 war aus seiner Officin eine sehr beträchtliche Zahl musikalischer Werke erschienen; im Anfange fast ausschliesslich, später bei weitem noch zum grössten Theile Arbeiten der damals lebenden oder nicht lange vorher verlebten niederländischen Meister. (Ein Verzeichniss der schon längst höchst selten gewordenen und überall wenig bekannten Petrucci'schen Ausgaben habe ich in meiner mehrerwähnten Abhandlung ,,die Verdienste der Niederländer" u. s. w. in einem Anhange geliefert, unter der Ueberschrift: ,,die Incunabeln des Notendruckes;" woselbst auch die vom Jahre 1520 bis gegen

die Mitte des Jahrhunderts in verschiedenen Städten Italiens, Frankreichs, Deutschlands und der Niederlande entstandenen Notendruckereien angezeigt sind.) —

Wenn man erwägt, mit welcher Mühe man sich sonst die Werke der grossen Meister verschaffen musste, und wie kostspielig sonst die Abschriften waren, indem zumal alle Kirchenmusik, in Büchern von ungeheurem Formate (zum Auflegen auf den Pult) mit fast zwei Zoll hohen viereckigen Noten geschrieben oder vielmehr gepinselt wurde; auch wie viel ergiebiger, daher minder kostbar der neue Notendruck war, als der Holzschnitt, dessen man sich um das Jahr 1500, und so lange die ausschliessenden Privilegien der Typographen dauerten, an manchen Orten (mitunter nicht ohne einige Vollkommenheit und selbst Eleganz) bediente; so sieht man leicht ein, dass für die musikalische Kunst der neue Notendruck eben so beförderlich werden musste, als es der ein halbes Jahrhundert früher erfundene Bücherdruck für das Aufleben der Wissenschaft geworden war.

Nach diesen allgemeinen und theils besonderen Betrachtungen über die Ursachen des guten Fortganges der musikalisch-harmonischen Kunst und ihrer Theorie in dem bezeichneten Zeitalter, wenden wir nunmehr unsern Blick den ausgezeichneten Meistern dieser VIII. oder Josquinschen Epoche zu, und vergleichen den Zustand, in welchem die Musik in verschiedenen Ländern Europa's sich damals befand.

An der Spitze der Männer, welche diese Epoche beleuchten, steht oben an: Ockenheims würdigster Zögling, jener hochberühmte J o s q u i n d e s P r é s (Jodocus Pratensis oder a Prato). Als sein Geburtsort wird von Einigen Cambray, von Andern Condé angegeben. (Dass Einige ihn von der Toscanischen Stadt Prato herstammen lassen, und solchergestalt zu einem Italiener haben stempeln wollen, verdient kaum erwähnt, vielweniger ernstlich widerlegt zu werden.) Mit der grössten Wahrscheinlichkeit ist Saint-Quentin als desselben Geburtsort anzunehmen, woselbst er auch die erste musikalische Erziehung erhielt*). Sein Geburtsjahr ist nicht angezeigt; nur kommt vor, dass er von Sain-Quentin, wo er sich als Sängerknabe aufgehalten, nach der Mutation seiner Stimme, im Jahre 1455 sich zu Ockenheim begab, um desselben Unterricht zu empfangen. Unter dem Pontificate P. Sixtus IV. (reg. 1471 bis 1484) finden wir ihn als Cantore in der päpstlichen Capelle in Rom, wo er zwar in grossem Ansehen stand, doch bald wieder in sein Vaterland zurückkehrte, und einige Jahre hindurch zu Cambray verweilte. Im Jahre 1498 kam er an den Hof König Ludwigs XII., wo er aber auch nicht lange verblieb, sondern

*) Die Gründe für diese von den Angaben früherer Schriftsteller abweichende Meinung habe ich in einem ausführlichen Artikel der (Leipziger) Allgem. mus. Zeitung, Jahrg. 1835, ausführlich erörtert: alle Umstände sprechen dafür, und ein Codex der Bibl. v. S. Gallen, aus den ersten Jahrzehenden des XVI. Jahrhunderts, bezeichnet Josquin in der Ueberschrift einer Composition desselben: *Jodocus Pratensis vulgo Josquin du Prés, Belga Veromanduus omnium princeps.* Die (jedenfalls viel späteren) Angaben eines Duchat und Ronsard, denen es alle folgenden nur nachgeschrieben, sind durch nichts begründet, die Zeugen selbst unberufen.

sich, wie zu vermuthen, nach Brüssel wendete, zuletzt Kaiser Maximilians I. Hofcapellmeister wurde, und um das Jahr 1515 sein thätiges Leben endete.

Josquin gehört ohne Zweifel unter die grössten musikalischen Genies aller Zeiten. Man macht es ihm (und, um die Wahrheit zu sagen, nicht ohne Grund) zum Vorwurfe, dass er die musikalischen Witze und Künsteleien auf eine übermässige Höhe getrieben, und durch sein Beispiel einen in dieser Hinsicht nachtheiligen Einfluss auf die Kunst ausgeübt habe; allein es war diess nun einmal die Richtung seiner Zeit. Gewiss ist es, dass jeder seiner Sätze, in den künstlichsten wie in den anspruchloseren Compositions-Gattungen, sich durch irgend einen Zug des Genies vor den zahllosen Arbeiten seiner Kunstgenossen und Nachahmer unterscheidet.

Josquin selbst hat mehrere Schüler gebildet; als solche werden genannt: die Franzosen Certon, Clement Jannequin, Maillart, Bourgogne, Moulu und Claudin Sermisy (nicht Lejeune), welche die Kunst nach Frankreich brachten; — die Niederländer Mouton, K. Ludwigs XII. und Franz I. Capellmeister; Adrien Petit, genannt Coclicus, welcher nachmals in Deutschland lehrte und schrieb; Arcadelt, Jacquet von Berchem, in Italien Jachet de Mantua genannt, Gombert, nachmals K. Carls V. Capellmeister, der deutsche Heinrich Isaac (Arrigo Tedesco), K. Maximilians I. Capellmeister, und wohl noch m. a.

Gleichzeitig mit Josquin blühten die andern Meister aus Ockenheims Schule; unter diesen vorzüglich die bereits genannten: *Pierre de la Rue* (mit dem wohl hundert Jahre späteren Spanier *de Ruimonte* noch oft irrig verwechselt), *Agricola*, *Compére, Brumel* und *Gaspard;* so vieler andern nicht zu gedenken, deren Arbeiten in den Petrucci'schen Ausgaben vorkommen, und in meiner Abhandlung über die niederländischen Musiker verzeichnet sind. Beispiele von ihren Compositionen finden sich in den Geschichtwerken eines Hawkins, Burney, Forkel, Busby u. a. Von Josquin ist Manches auch in neueren Sammlungen einzeln erschienen.

In der Josquin'schen Epoche fangen indess doch schon andere Nationen allmählig an, den Niederländern nicht zwar den Rang, doch aber das bisherige Monopol in der Musik streitig zu machen. In Deutschland standen schon in den letzten Jahrzehenden des XV. Jahrhunderts einige wackere Contrapunktisten auf; als solche nennen wir: Adam de Fulda, auch musikalischer Schriftsteller; Stephan Mahu, Heinrich Finck; und mögen deren wohl noch mehr gewesen sein. — In Frankreich zeichneten sich die schon oben genannten Schüler Josquins in der zweiten Hälfte dieser Epoche aus, in welcher auch in der päpstlichen Capelle der Franzose Eleazar Genet, genannt il Carpentrasso (von seiner Vaterstadt Carpentras), sehr geschätzt war, und von seinem grossen Gönner Leo X. selbst mit der bischöflichen Würde beehrt wurde. — Die Spanier in der päpstlichen Capelle waren als Sänger sehr beliebt; mehrere thaten sich in den nachfolgenden Epochen als Tonsetzer hervor; aus dieser Epoche ist indess als solcher noch kein Spanier angezeigt. — England scheint eben in dieser Epoche nichts von Belang geleistet zu haben.

Die Italiener hatten sich bisher willig mit der Musik beholfen und begnügt, welche ihnen die Oltramontaner fertig lieferten. Petrucci hatte, einige Kleinigkeiten von einem gewissen Tromboncinus (1502) ausgenommen, bis zum Jahre 1509 von italienischen Arbeiten nur sehr unbedeutende und in der That gar nicht musterhafte Lieder (Frottole nannte er sie, Gassenhauer) gedruckt. Der erste des Namens würdige italienische Contrapunktist war *Costanzo Festa*, Sänger der päpstlichen Capelle, welcher zuerst bei Petrucci im Jahre 1514 vorkommt, und von welchem in der Folge verschiedene Werke gedruckt worden sind. Abb. Baini sieht ihn als den Vorläufer Palestrina's an; in der That zeichnen sich seine (bekannt gewordenen) contrapunktischen Arbeiten zwar weder durch Kühnheit, noch durch Gewandtheit, wohl aber durch die Annehmlichkeit der Motive aus: ein *Te Deum* in jenem einfachen Style, für dessen Urheber man Palestrina anzusehen sich angewöhnt hat, wird (obwohl mit ähnlichen Arbeiten eines Palestrina und der nachgefolgten Römer noch gar nicht zu vergleichen) in der päpstlichen Capelle an einem bestimmten Tage noch jetzt alljährlich ausgeführt.

Insgemein kann man von der Josquinschen Epoche sagen, dass die contrapunktischen Künste am meisten ausgebreitet waren, und kaum noch höher getrieben werden konnten. Die Aufgabe der Folgezeit war es vielmehr, sie in billige Schranken zurück zu führen, und die Formen der brauchbareren Gattungen des obligaten oder artificiosen Contrapunktes zu regeln.

Was die Orgeln in dieser Periode betrifft, so ist es bekannt, dass im Verlaufe des XV. Jahrhunderts deren viele in den Hauptkirchen der Städte und an den reichen Stiftern neu gebaut worden sind, und es ist nicht zu zweifeln, dass auch in dieser Periode manches neue Register erfunden und manche Verbesserung im Mechanismus erdacht wurde; doch vermisst man in den Abbildungen der damaligen Orgeln noch das Pedal, welches Bernhard der Deutsche schon im Jahre 1470 zu Venedig erfunden hatte. Indess ist es darum nicht minder glaublich, das nunmehr die Organisten, welche eine vollständige und für die Finger gerechte Tastatur (von schon bedeutendem Umfange) vor sich hatten, selbst in der Wissenschaft des Contrapunktes wohl bewanderte und eingeübte Männer, auf einem Instrumente, das für dessen Ausübung alle Mittel bot, schon bedeutende Fortschritte gemacht haben mussten. Als einer der ausgezeichnetesten wird K. Maximilians I. Hoforganist, Paul Hoffheimer in Wien, genannt.

Meine geehrten Leser, unter ihnen besonders die „Professoren" und Liebhaber der edlen Instrumente, werden, wie ich mir vorstelle, im Stillen schon früher den Wunsch gehegt haben, endlich einmal auch Etwas von dem Zustande der Instrumental-Musik jener früheren Zeit zu vernehmen. Davon war aber bisher kaum noch Etwas zu erzählen. An eine eigentliche, kunst- und regelmässige und selbständige Instrumentalmusik war in den bisher abgehandelten Perioden noch nicht gedacht worden; höchstens wurden zur Verstärkung oder Unterstützung des Chores, d. i. der Sänger, Cornetti (zu Deutsch Zinken), Posaunen, und allenfalls Trompeten angewendet, welche mit den Stimmen *unisono* gingen.

Die Geige, Viole, Violon, in Frankreich aus dem alten Rébec entstanden, war so wie die Vielle, bei uns die Leier (auch Bettlerleier) genannt, den Händen der Ménétriers (wandernder Musikanten) überlassen, und eben so wenig als diese geachtet; allenfalls dass man sie berief, um zum Tanze aufzuspielen.

Die Instrumente, welche um das Jahr 1500 in Deutschland üblich waren, hat Ottomarus Luscinius in seiner Musurgia (Strassb. 1536) und Wirdung in seiner ,,Musika getutscht'' (Basel 1511) beschrieben und in Holzschnitten vorgestellt; man findet daselbst die Geige, unsrer heutigen schon ziemlich ähnlich; Flöten, oder eigentlich Pfeifen, von verschiedenen Dimensionen (bis zur Basspfeife, Pommer oder Bombard genannt) und mit verschiedenen Namen; die Querflöte; Schallmeien; Trompeten und Posaunen; das Trumscheit *(tromba marina)* u. v. a. Cythern und Lauten; Claviere und Orgeln mit vollständig organisirter Tastatur. Noch waren aber die Instrumentisten (mit Ausnahme der Organisten) von den eigentlichen (wissenschaftlich erzogenen) Musikern, das ist von den Sängern (denn der Musiker war Sänger) gänzlich geschieden, und bildeten eine eigene Zunft, unter dem Namen von Stadtpfeifern, Kunstpfeifern oder Thürmern. Sie hatten auch ihre eigene Art, für ihre Instrumente zu notiren, nämlich die sogenannte deutsche Tabulatur, eine Notirung mit den alten Gregorianischen oder Guidonischen Buchstaben. (M. s. m. bereits erwähnte Abhandlung: ,,Die Tabulaturen der älteren Praktiker'' u. s. w.). Auch die Lautenisten und Cytheristen waren unter den ,,Musikern'' nicht eingeführt, und bildeten eine für sich abgeschlossene Classe, mit einer ganz eigenen wunderlichen Notirungs-Methode. (Ebend.) — Die Harfe war, vermuthlich darum, weil sie aller Subsemitonien der verwandten Tonarten entbehrte, unter den Musikern noch zur Zeit kaum genannt.

Das Clavier war blos für häuslichen Gebrauch, und besonders den Studien gewidmet. — Von der Orgel ist bereits oben ein Mehreres angeführt worden.

Wenn nun zwar jene Instrumente in der musikalisehen Welt noch keinen Rang eingenommen hatten, so thaten sich doch schon mitunter Virtuosen in ihrer Art hervor, die dann von den Fürsten nach Verdienst ausgezeichnet und belohnt wurden; ein solcher war, um ein immer merkwürdiges Beispiel anzuführen, der blindgeborne Conrad Paulmann aus Nürnberg, ein Mann, der auf allen Instrumenten geübt gewesen sein soll, und der auch für den Erfinder der Lauten-Tabulatur gehalten wird. Er starb zu München im Jahre 1473, nachdem er mehrere Schüler gebildet hatte. (Desselben interessante Biographie kann man in Gerbers n. Lex. nachlesen).

Uebrigens wird von mehreren Schriftstellern angeführt, was auch die Ansicht vieler Compositionen jener frühen Zeit, durch den Umfang der Stimmen, und häufigen Wechsel der Schlüssel, offenbar bestätigt, dass auch Contrapunkte, besonders solche, die zu weltlichen Liedern gesetzt waren, durch Instrumente, welches auch diese gewesen seien, ausgeführt wurden.

IX.

Epoche Hadrian Willaert.

1520 bis 1560.

Unter den Niederländern, welche theils berufen, theils um ihr Glück allda zu suchen, um diese Zeit nach Italien kamen, war auch Hadrian Willaert, selbst ein Schüler Moutons, also in zweiter Linie aus der Schule Josquins*). Als ein noch junger Mann von etwa 26 Jahren, nachdem er schon im Heimathlande sich als Tonsetzer hervorgethan und einigen Ruf erlangt hatte, kam Willaert um das Jahr 1518 zuerst nach Rom. Einer seiner nachmaligen Schüler, der berühmte Zarlino, erzählt die Anecdote, dass Willaert in Rom sein Recht auf eine beliebte Motette angesprochen habe, welche in der päpstlichen Capelle bis dahin für eine Arbeit Josquins gegolten hatte; so gross sey aber der Sänger Verehrung und das Vorurtheil für den einst ihr angehörigen Josquin gewesen, dass jene Motette von diesem Augenblicke an bei Seite gelegt wurde. Vielleicht war diess eine der Ursachen, dass Willaert in Rom, wo die päpstliche Capelle den Ton gab, vielleicht das einzige Institut, wo ein Musiker ankommen konnte, kein Glück machte. Er wendete sich daher nach Venedig, wo er bald Unterkommen und Anerkennung fand. Im Jahre 1527 gelangte er zu der Stelle des Maestro am Dome des heil. Marcus; eine Stelle, welche von jeher für eine musikalische Grosswürde gegolten hat. Er ward der Stifter der ausgezeichneten und fortan berühmten Venetianischen Schule; zu seinem Ruhme würde es schon genügen, anzuführen, dass *Cipriano de Rore,* ein Landsmann desselben, welchem die ecstatische Verehrung der Italiener den Namen *il divino* beilegte, *Zarlino*, der grösste Theoretiker des Jahrhunderts, ja Reformator der Theorie, und *Costanzo Porta*, einer der grössten Meister in den Künsten des Contrapunktes, mehrer andrer tüchtigen Tonsetzer, Gelehrten und Schriftsteller (*Alfonso della Viola*, *Nicolo Vicentino* u. a.) nicht zu gedenken, seine Zöglinge waren, deren Schüler sich hinwieder in mehreren Städten Oberitaliens niederliessen, componirten und lehrten, und solchergestalt die Kunst und die Wissenschaft verbreiteten.

Willaert war der Erste, so viel man weiss, der für eine grössere Zahl von Stimmen, als bisher gewöhnlich war, nämlich für 6 und 7 (nicht im Canon *plures ex una*, wie diess wohl früher geschah) componirte; nach Zarlino's Zeugnisse war er auch der Erfinder der Composition für zwei bis drei Chöre, eine Gattung, die nicht minder wegen der bedeutenden Erleichterung der Sänger bei Ausführung grosser Compositionen ohne Beistand von Instrumenten, als wegen der aus der Abwechselung und Verwebung der Chöre entstehenden herrlichen Wirkung, beson-

*) Nach Andern ein Schüler Josquins.

ders in Italien, an den grösseren Kirchen, wo man jetzt hiefür ein hinreichendes Personal hatte, mit Recht sehr beliebt und gebräuchlich ward. Ihr Urheber hatte dieser Gattung auch schon im Entstehen die für immer giltige Norm darin gegeben, dass, im Zusammentreffen der Chöre, jeder derselben für sich eine regelmässige und vollständige Harmonie bilden müsse*).

Willaert beschloss sein thätiges und ruhmvolles Leben im Jahre 1563. Ihm folgten unmittelbar im Amte an San Marco seine berühmten Schüler: 1563 Cyprian de Rore, und schon 1565 Zarlino.

Mehrere andere Niederländer blühten in der Epoche Willaerts, in den grösseren Städten, an den Hauptkirchen und an den Höfen in Italien; von diesen nennen wir hier nur einige der merkwürdigsten: *Arcadelt* und *Ghiselino d'Ankerts*, beide Sänger der päpstlichen Capelle; *Jachet de Mantua*, eigentlich Jacob von Berkhem nächst Antwerpen; endlich *Claudius Goudimel* aus Burgund, welcher um das Jahr 1540 zu Rom eine Schule eröffnet hatte, aus welcher (nach Baini's Zeugnisse) ein Animuccia, dann ein Giovanni Maria Nanini, und der grosse Palestrina selbst, nebst einigen andern, hervorgegangen sind. Ueberhaupt hatten in dieser Epoche die Niederländer in Italien, wenn zwar nicht mehr das Monopol, doch immer noch das Supremat in der Musik.

Auch in den Niederlanden selbst, in Spanien und in Deutschland, waren niederländische Musiker in fast unglaublicher Zahl in Thätigkeit; ihre Namen, und zum Theil ihre Anstellungen, sind in meiner Abhandlung „die Verdienste der Niederländer" verzeichnet, und nur nenne ich hier: Clemens non Papa, Gombert, Crecquillon, Vaet, Maessens, alle am kaiserlichen Hofe; Lupus, Manchicourt, Richefort, Cornelius Canis, Nicolaus Payen u. s. w.

Einige Franzosen dieser Zeit waren auch in Italien geschätzt, wie der bereits früher genannte Carpentras, dann Leonardo Barré von Limoge, in der päpstlichen Capelle; ferner die ebenfalls schon genannten Schüler Josquins, welche noch in diese Epoche herein gelebt haben, und von welchen Vieles in Italien gedruckt worden ist. Aber auch in Frankreich selbst entstand nun eine grosse Anzahl von Compositeurs, deren Chansons, Motetten und theils Messen durch die seit 1530 eröffneten so emsigen als prächtigen Druckereien von Paris und Lyon verbreitet wurden.

Von Spaniern können erst hier genannt werden: *Morales*, einer der vortrefflichsten der Zeit, und *Escobedo*, vorzüglich durch Gelehrsamkeit ausgezeichnet; beide Mitglieder der päpstlichen Capelle; *Vaqueras*, und K. Carls V. Capellmeister in Madrid *Guerrero*.

Englands bedeutendere Contrapunktisten kommen erst in der zunächst folgenden Epoche zum Vorschein; in der gegenwärtigen finden wir ein gekröntes Haupt — Heinrich VIII. ange-

---

*) Die Niederländer vor Willaert componirten in der Regel nur für 4 bis 5 Stimmen: mehrstimmige Compositionen derselben (wie z. B. eine Messe für 12 Stimmen von Brumel) sind jedenfalls höchst seltene Ausnahmen, und dann sind in solchen die Chöre noch nicht gesondert, wie bei Willaert und den späteren Meistern.

zeigt, von welchem eine ganz tadellose Hymne *Te lucis ante terminum* (vermuthlich mit englischem Text) noch jetzt in der englischen Kirche gesungen werden soll. Mehrere Namen, wie *Fairfax*, *Cornish*, *Tudor*, *Banester* u. a. haben sich bei den englischen Schriftstellern erhalten, scheinen aber selbst in ihrer Heimath nicht zu eigentlicher Berühmtheit gelangt zu sein.

Die Deutschen zählten in dieser Epoche eine ansehnliche Zahl von Tonsetzern, welche besonders in den Reichslanden, an den Höfen, in den Reichsstädten und Stiftern componirten, lehrten, und in Augsburg, Nürnberg, Leipzig und Wittenberg drucken liessen: *Benedictus Ducis*, zu Ulm (überall sehr geschätzt), *Sixtus Dieterich*, *Adam Renner*, *Hulderich Brätel*, *Thomas Stolzer*, *Martin Agricola* (auch Schriftsteller), *Joannes Stahl* u. v. a. kommen in den Sammlungen dieser Zeit vor. Ihre Arbeiten stehen in keiner Beziehung jenen der Mehrzahl ihrer auswärtigen Zeitgenossen nach, und es kann nur dem Vorurtheile, das noch immer für die Niederländer sprach, beigemessen werden, dass weder deutsche Musiker in Italien auftreten, noch deren Arbeiten in den dortigen Druckereien verlegt gefunden werden, und dass selbst mehrere der grösseren deutschen Höfe, damals und noch geraume Zeit nachher, vorzüglich die Niederländer begünstigten.

Es wäre vielleicht gewagt, aus der grossen Zahl der damals thätigen deutschen Componisten diesen oder jenen als ausgezeichnet vor andern hervorzuheben; nur kann ich mir nicht versagen, zwei Männer von anerkanntem Verdienste hier besonders anzuzeigen; ich meine *Johann Walther*, des Churfürsten von Sachsen Sängermeister (Capellmeister), und *Ludwig Senfl*, Herzogs Ludwig von Baiern Capellmeister, Heinrich Isaacs vortrefflichen Zögling.

Italien hatte im Anfange dieser Epoche nur erst den bereits in der vorigen (Josquin'schen) mit Ehren erwähnten *Costanzo Festa* († 1545). Selbst Baini nennt um das Jahr 1540 in Rom nur noch einen Lehrmeister von einigem Rufe, Namens *Domenico Ferabosco*, und einen noch nicht gereiften jungen Menschen *Gio. Bettini* aus Brescia, welchen ich jedoch einige aus Oberitalien beifüge, nämlich *Girolamo Parabosco*, *Claudio Veggio*, *Michele Novarese*, *Vincenzo Ruffo*, *P. Maria Riccio* aus Padua, *Paolo Jacopo Palazzo*, *Perison (Cambio)*, von welchen Ant. Franc. Doni in seinem (übrigens völlig werthlosen) Dialogo della Mus. von 1544 achtbare Proben mitgetheilt hat; sämmtlich Anfänger, Abkömmlinge der Venetianischen Schule, deren einige später ziemlich berühmt geworden sind.

Als theoretischer, in seiner Wissenschaft für classisch geachteter Schriftsteller dieser Epoche ist Willaerts herrlichster Zögling *Giuseppe Zarlino* bereits oben bezeichnet worden; ein anderer, kaum minder berühmter dieses Zeitalters ist *Henricus Lorritus*, gewöhnlich *Glareanus* genannt (aus Glarus), von dessen *Dodecachordon* schon verschiedentlich im Vorhergehenden Erwähnung geschehen ist; in diesem Werke, welches zu Basel 1547 erschien, lehrt der Verfasser, statt der bis auf seine Zeit in den Schulen nur gangbaren 8 Kirchen-Tonarten, 12 sein sollende alte Tonarten, welchen er, da er (ein leidenschaftlicher Hellenist) damit die altgriechischen Tonarten

wieder in das Leben gerufen zu haben meint, die Namen von solchen, obwohl durchaus willkührlich beigelegt. Diese Tonarten, oder vielmehr deren Benennungen, wurden nachmals sehr gebräuchlich, und haben mancherlei Irrthümer veranlasst, indem man durch sie verleitet wurde, die Glareanischen Tonarten für die altgriechischen zu halten; in der That sind sie nur eine Fortsetzung der alten Gregorianischen; da nämlich diese bloss die Tonarten *D*, *E*, *F*, *G* begriffen, so ergänzte Glarean den Cyclus, indem er noch die Tonart *A*, und (mit Uebergehung des *H*, dessen natürliche Quinte *f* eine falsche gewesen wäre) die Tonart *C* beifügt.

Die Choräle, welche zu Luthers metrischen Texten meistens von sehr gelehrten deutschen Musikern componirt wurden, sind grösstentheils in diesen Tonarten gesetzt und nach denselben benannt; mehrere dieser Tonarten, welche falsche Relationen in sich enthalten, sind aber niemals, oder wenigstens nicht in ihrer Reinheit (wenn ich so sagen soll) angewendet worden, und haben wenigstens in der contrapunktischen Behandlung, eben so wie schon lange die Gregorianischen, nothwendige Modificationen erleiden müssen. Heut zu Tage ist deren Kenntniss nur etwa noch dem Organisten nöthig, und hat insofern noch einigen historischen Werth, um die Schriftsteller zu verstehen, deren noch manche davon mit einer gewissen Wichtigkeit sprechen. — (Wer sich näher über diese Materie unterrichten will, findet das Nöthigste in jedem musikalischen Lexicon.)

Untersuchen wir das Ergebniss dieser, einen Zeitraum von beiläufig vierzig Jahren umfassenden Periode, so finden wir, dass die Musik zwar keine wesentliche Reform erfahren, dass aber die Tonsetzer an Gewandtheit ungemein gewonnen haben, und sich mit vieler Sicherheit, selbst nicht ohne einige Grazie, bewegen; die übermässigen Künsteleien, die Canons und Räthsel, sind allmählich aus der Mode gekommen; selbst ein grosser Theil der Subtilitäten der alten Mensural-Theorie wird allmählich als entbehrlich beseitiget; die Ligaturen, mit Ausnahme weniger, sind verschwunden, und das Lesen und Uebersetzen der Compositionen dieser Epoche in moderne Schrift und Partitur hat für uns keine Schwierigkeit mehr.

Eine Neuheit dieser Epoche war die Einführung des Madrigals um das Jahr 1540. Das Madrigal ist ein kurzes Gedicht, welches meistens Liebe, oder Scenen des Landlebens, zum Gegenstande hat, und mit irgend einem witzigen oder sinnreichen Gedanken schliesst; darin dem Epigramme ähnlich, doch in der Regel etwas länger als dieses. Die Composition des Madrigals gab den Tonsetzern zuerst die Gelegenheit, aber auch die Nothwendigkeit, sich der Erfindung von Motiven eines dem Sinne der Verse angemessenen Ausdruckes zu befleissigen, woran bei der Composition von Messen, Motetten u. dgl. noch nicht gedacht worden war.

Das Madrigal wurde für 3, 4 bis 5, seltener für 6 bis 7 Stimmen, in einem ziemlich freien Contrapunkte gesetzt (erst in einer viel späteren Zeit wurden die künstlicheren Contrapunkte eben im Madrigale mehr denn vorher einheimisch). Die Einführung des Madrigalen-Styles als Kammermusik war der wichtigste Schritt zur Verfeinerung des Geschmackes, der Tonsetzer nicht minder,

als des kunstliebenden Publikums. In dieser Gattung, welche von der Venetianischen Schule ausgegangen war, haben sich besonders die Niederländer in Italien, und zunächst die damals aufblühenden Italiener ausgezeichnet. Die Vorliebe für das Madrigal, und die Nachfrage nach den Compositionen dieser Gattung muss, nach deren Menge zu schliessen, grenzenlos gewesen sein. — Madrigale, oder Tonstücke eines ähnlichen Styles unter dem Namen Ricercari, Fantasie oder Toccate, wurden auch wohl für Instrumente gesetzt, oder auf der Orgel ausgeführt.

Mit dem Madrigal war, ungefähr gleichzeitig, eine andere, minder edle Gattung des mehrstimmigen Gesanges für die Kammer aufgekommen: Lieder, die in der Dichtung den Volkston nachahmten, und von den Componisten in einem noch einfacheren Contrapunkte gesetzt wurden; man nannte sie *Canzoni villanesche,* auch *Villanelle alla Napoletana* (sie waren aber ganz eigentlich in Oberitalien einheimisch).

Die Druckereien, besonders jene der *Gardani* in Venedig, waren unermüdet, die Producte der Tonsetzer des (italienischen) In- wie des Auslandes in Menge zu liefern; die Kunst, vom Buche zu singen, war durch die Achtung, deren die ausübende Musik nun als gesellschaftliches Talent genoss, mehr und mehr verbreitet, und kaum dürfte auch in den nachgefolgten Zeiten noch eine Periode angedeutet werden, in welcher die Musik einen nach Verhältniss so lebhaften und allgemeinen Aufschwung genommen hätte.

X.

Epoche Palestrina.

1560 bis 1600.

Wie wir aus dem bisher Erzählten wissen, hatten sich bereits viele und bedeutende Tonsetzer hervorgethan, deren Werke, ungeachtet mancher noch übrigen aus der Schule hergebrachten Mängel oder Flecken, die Gemüther der Zeitgenossen in den Tempeln erbauten, in häuslichen Zirkeln ergötzten; als um die Mitte des XVI. Jahrhunderts der hochberühmte *Palestrina* durch seine Compositionen Aufsehen zu erregen begann. Er hatte im Jahre 1554 sein erstes Werk, einen Band Messen, herausgegeben, welche ihm die Achtung der Kenner und die Gunst des P. Julius III. erwarben; seine Epoche wird jedoch mit besserm Grunde vom Jahre 1560, oder noch ein Paar Jahre später, datirt, wo einige andere Compositionen desselben, von den Sängern der päpstlichen Capelle aufgeführt, den Papst Pius IV. und die Cardinäle durch ihre erhabene Einfachheit und durch ihren Schwung entzückten, und desselben Ruhm für die Folge fest begründeten.

Giovanni Pierluigi da Palestrina, insgemein auch nur *Palestrina*, auch *Praenestinus* genannt, war unfern Rom, in der kleinen Stadt Palestrina, dem alten *Praeneste*, — nach Baini's Angabe — im Jahre 1524 geboren. Im Jahre 1540, also im Alter von 16 Jahren, schickten ihn seine Eltern, da er besondere Anlagen zur Musik entwickelt hatte, um sich für diese damals sehr geschätzte und für einträglich gehaltene Kunst auszubilden, nach Rom, wo eben noch besonders die fremden Musiker, Spanier, Franzosen und Niederländer, in grossem Ansehen standen. Unter den letzteren war *Claudius Goudimel* (dessen bereits in der vorigen Epoche unter Mehrern Erwähnung geschehen ist), welcher in Rom eine Schule hielt, aus der mehrere wackere Zöglinge hervorgegangen sind. Diesem vortrefflichen Componisten, welcher, zuletzt zu Lyon ansässig, als Hugenotte im Jahre 1572 hingerichtet ward, gebührt (wie Baini gegen die von Burney und andern erhobenen Zweifel urkundlich dargethan hat) der Ruhm, der Lehrer des grossen Palestrina gewesen zu sein.

Im Jahre 1551 ward Palestrina an der von P. Julius II. gestifteten, nach ihm benannten Capelle, bei der Vaticanischen Basilica von Sanct Peter, als *magister puerorum*, dann als *magister capellae* angestellt. 1554 gab er (wie schon oben erwähnt) sein erstes Werk heraus; es erwarb ihm die Gunst des P. Julius III., und mit dieser (1555) eine Stelle unter den Sängern der päpstlichen Capelle; er trat in diese ein, indem er zugleich die bisher inne gehabte Stelle eines Capellmeisters an S. Peter im Vatican aufgab. Sein Gönner starb wenige Monate später, und die Gunst des Nachfolgers auf dem heiligen Stuhle, P. Marcellus II., welcher unserm Pierluigi schon früher sehr gewogen war, konnte für diesen nicht zum Erfolge gedeihen, indem dieser Papst nach einer Regierung von nur 21 Tagen mit Tode abging. — Dessen Nachfolger, Paul IV., fand einen Anstoss daran, dass unter den Sängern der päpstlichen Capelle einige sich befanden, welche nicht geistlichen Standes und sogar verheirathet waren. Unser Palestrina, welcher schon in seinen früheren Anstellungen sich verehelichet hatte, wurde noch in demselben Jahre (1555) mit einer spärlichen Pension aus der Capelle entlassen, und wäre mit seiner Familie der Dürftigkeit preisgegeben gewesen, wäre ihm nicht bald darauf die eben erledigte Stelle an S. Giovanni im Laterano angeboten worden, die er, obwohl gering besoldet, dankbar annahm und treulich versah, bis er sechs Jahre später (1561) die etwas einträglichere Stelle an S. Maria Maggiore erhielt. Während dieser Periode war er nicht unthätig, aber von seinen Arbeiten war nichts durch den Druck bekannt gemacht worden. Ein Werk indess, das er unter andern für seine Kirche geschrieben hatte, die Improperia, welche am Charfreitage 1560 in derselben zum ersten Male aufgeführt wurden, erregte allgemein einen solchen Eindruck, dass der Papst Pius IV. sich davon eine Abschrift ausbat. Die sogenannten Improperia werden seit dieser Zeit alljährlich am Charfreitage in der päpstlichen Capelle aufgeführt. (Sie befinden sich in der Sammlung der Charwochen-Musik der päpstlichen Capelle, welche 1772 Burney zu London und nachmals Kühnel in Leipzig haben drucken lassen.) Demselben Papste überreichte

Palestrina im Jahre 1562 eine 6stimmige Messe *super ut re mi fa sol la*, von welcher besonders das *Crucifixus* den Papst und die Cardinäle hinriss.

Auf dem Concilium zu Trient, welches sich, nach einer Vertagung von fast 10 Jahren, um eben diese Zeit (1562) wieder versammelt hatte, war indess die für nöthig erachtete Reinigung der Kirchenmusik zur Sprache gekommen. Die Väter fanden einen grossen Anstoss an der Vermischung des Unheiligen und Frevelhaften mit der geistlichen Musik; noch immer war nämlich der Missbrauch im Schwange, Messen über weltliche, nicht selten sehr frivole Lieder zu componiren. (Wir müssen gestehen, dass eine solche Zusammenstellung jedenfalls höchst unschicklich war; in der That aber bestand das Anstössige wohl nur in der Benennung; denn das Lied, als „Tenor", war durch den Contrapunkt der übrigen Stimmen und durch den unterlegten geistlichen Text für den Zuhörer durchaus unkenntlich.) Der schwerste Tadel aber betraf die Art der Composition selbst, da nämlich, wie die Klage lautete, unter den contrapunktischen Verschlingungen in den Canons und Fugen, die heiligen Texte völlig unverständlich würden. Es war nahe daran, dass die Figuralmusik aus der Kirche verbannt worden wäre; die Schutzrede einiger Ablegaten *(Non impedias musicam)* und eine Vorstellung, welche Kaiser Ferdinand I. durch seinen Gesandten machen liess, milderten die Stimmung der Väter, und es wurde nur beschlossen, die Verfügungen wegen einer für nöthig erachteten Verbesserung derselben dem einstigen Schlusse des Concils vorzubehalten.

Im Jahre 1565 wurde von dem Papste eine Commission von acht Cardinälen ernannt, welche sich mit dieser Aufgabe beschäftigen sollte. Zu der Berathung wurden acht Mitglieder der Capelle beigezogen. Man vereinigte sich vor Allem dahin, dass Messen und Motetten über weltliche Lieder, selbst über gemischte (obgleich heilige oder doch christliche Texte) nicht mehr sollten gesungen werden. Grössere Schwierigkeit fand die Forderung der Cardinäle, dass die heiligen Worte des Gesanges unausgesetzt und deutlich müssten vernommen werden können. Die Sänger stellten dagegen vor, solche Verständlichkeit sei nicht immer zu erreichen; das Wesen der harmonischen Musik bestehe in Nachahmungen und Fugen, ihr diese nehmen, wäre so viel, als sie vernichten; bei längeren Sätzen zumal sei jene Forderung unerreichbar. Man kam endlich dahin überein, eine Probe einfachen edlen Styles zu veranstalten, und hierzu wurde Palestrina erlesen, an dessen Improperien und *Missa ut re mi fa sol la*, zumal an deren *Crucifixus*, die Cardinäle erinnert hatten. Er schrieb nun, im Geiste der ihm geschehenen Aufgabe, drei Messen, jede zu 6 Stimmen. Bei der vorgenommenen Probe wurde die Aufgabe als gelöst erklärt; insbesondere trug die dritte den Preis davon, welche dann auch bei der nächsten festlichen Gelegenheit in der päpstlichen Capelle, in Gegenwart des Papstes, der Cardinäle und vieler angesehener Personen, aufgeführt wurde, und allgemeines Entzücken erregte.

Diese Messe ist es, welche Palestrina mit einigen andern in einem Bande dem Könige von Spanien Philipp II. im Jahre 1567 unter dem Titel: *Missa Papae Marcelli* dedicirte; der Autor

legte ihr diesen Titel bei, in dankbarem Andenken an seinen einstigen grossen Gönner P. Marcellus II. Die bisher überlieferte Legende von der Entstehung dieser berühmten Messe; wie P. Marcellus im Jahre 1555 beschlossen, die Musik aus der Kirche zu verbannen; wie Animuccia Seine Heiligkeit dahin vermocht, die Ausfertigung der Bulle noch zu verschieben, bis Sie eine im wahren Kirchenstyle geschriebene Messe von dem jungen Tonsetzer Palestrina gehört haben würde; wie es diesem gelungen, durch eine 6stimmige Messe den Papst mit der Musik zu versöhnen, und deren Retter zu werden, und wie diese Messe von da her den Namen *Missa Papae Marcelli* erhalten habe, — ist nunmehr, durch des vortrefflichen Baini historisch-kritische Forschungen, als gänzlich ungegründet erwiesen. Obgleich es darum nicht minder richtig ist, dass Palestrina es gewesen, der durch seine Composition die wegen der Reform des Kirchengesanges versammelten Richter überzeugte, dass die harmonisch-contrapunktische Kunst, mit Verstand und Geschmack angewendet, sehr wohl geeignet sei, das Gemüth des Zuhörers zu erheben und die Andacht zu fördern; wodurch es ihm gelang, ihr eine bleibende Stelle in dem kirchlichen Ritus für immerwährende Zeiten zu erhalten.

Der Papst ertheilte Palestrina einen Beweis seiner Zufriedenheit, indem er ihn zum Compositor (nicht Capellmeister, da diese Stelle nur von einem Prälaten von Rang bekleidet werden konnte) der päpstlichen Capelle ernannte, wodurch sein Einkommen doch einigen Zuwachs erhielt.

Im Jahre 1571 starb *Animuccia*, zeither Capellmeister an S. Peter im Vatican (auch einer der einstigen Zöglinge Goudimel's), und Palestrina erhielt diese Stelle, dieselbe, die er früher (1555) zu seinem grossen Schaden für die Stelle in der päpstlichen Capelle aufgegeben hatte.

Um eben diese Zeit eröffnete Palestrina, oder vielmehr desselben Freund und einstiger Mitschüler bei Goudimel, *Giovanni Maria Nanini*, unter Mitwirkung Palestrina's zu Rom jene berühmte Schule, aus welcher zunächst mehrere vortreffliche Tonsetzer hervorgegangen sind, welche später von dessen Schüler und Neffen *Bernardino Nanini* fortgesetzt worden ist, und deren Geist sich bis in späte Zeiten besonders in der päpstlichen Capelle erhalten hat.

Palestrina endete sein thätiges Leben im Jahre 1594. Eine bedeutende Anzahl seiner Werke wurde noch nach desselben Tode von seinem Sohne zum Drucke befördert; die meisten sind auch in wiederholten Auflagen erschienen.

Ueberhaupt zählt man: 12 Bücher Messen zu 4, 5 und 6 Stimmen (an ungedruckten besitzt Abb. Baini noch ein 13. und 14. Buch); — 1 Buch achtstimmiger Messen; — 2 Bücher vierstimmiger und 5 Bücher fünfstimmiger Motetten, 1 Buch Offertorien (68 Nummern); 2 Bücher Litaneien; — ungerechnet einzelne Compositionen dieser Gattung, welche in verschiedenen Sammlungen vorkommen (3 Bände noch ungedruckter Motetten besitzt Abb. Baini, desgleichen ein drittes Buch der Litaneien). — Ferner ein Buch Hymnen für alle Feste des Jahres; — ein Buch Magnificat für 5 und 6 Stimmen; eins dergleichen für 8 Stimmen. — Ein Buch Lamentationen (2. und 3. Buch noch ungedruckt bei Abb. Baini); — Madrigale für 4 Stimmen 2 Bü-

cher; — für 5 Stimmen (geistliche) 2 Bücher; ungerechnet einzelne Madrigale in verschiedenen Sammlungen.

Freilich sind Palestrina's Werke insgesammt, wie in damaliger Zeit Alles, blos in einzelnen Stimmen gedruckt worden; doch haben dessen Verehrer zu allen Zeiten Vieles davon in Partitur gesetzt; jeder Sammler alter und classischer Musik setzt seinen Stolz darein, Palestrina in Partituren zeigen zu können, und wo irgend gut geleitete Singvereine bestehen, ist Palestrina's Musik, auch der Wirkung nach, nicht mehr unbekannt.

Ueber Palestrina sind die Schriftsteller unerschöpflich in Ausdrücken der Bewunderung und des Lobes; es ist schwer, der Versuchung zu widerstehen, eine Menge vortrefflicher Stellen der bewährtesten Kenner und Schriftsteller an diesem Orte zu wiederholen. An dem verdienstvollen *Abb. Baini* hat Palestrina einen seiner würdigen Biographen gefunden; einen zweckmässigen Auszug aus dessen grossem Werke (so weit es eben, mit Ausschliessung des dort eröffneten Schatzes für Geschichte der Kunst und deren Literatur, nur Palestrina's Lebensgeschichte betrifft) hat Herr von Winterfeld in einer kleinen Schrift (Breslau 1832) geliefert; inniger aber ist Palestrina's Geist kaum von Jemandem aufgefasst und gewürdiget worden, als von dem Verfasser einer kleinen Brochüre unter dem Titel: Ueber Reinheit der Tonkunst (Heidelberg 1825, zweite Aufl. 1826).

Den eigentlichen Styl Palestrina's hat ein neuerer deutscher Schriftsteller (Darstellungen aus d. Gesch. d. M. von C. Chr. F. Krause, Göttingen 1827) treffend in folgender Stelle beschrieben: „Was den eigenthümlichen Styl Palestrina's betrifft, so zeichnet ihn erhabene Grossheit und Strenge aus, so wie dagegen, ein Jahrhundert später, Leo die schöne, freie Anmuth der selbständigen, mit der Harmonie frei vereinten Melodie in den Kirchenstyl einführte. — In Palestrina's Werken findet sich meist reine, wenig vorbereitete und vermittelte, durch chromatische Töne nur selten gemilderte Accordenfolge, im raschen Fortschreiten in entferntere Tonarten, deren Grundtöne in der diatonischen Skale liegen, nur seltener und dann bestimmt motivirter Gebrauch der Septimen und des Nonenaccordes, und überhaupt nur sparsamer, aber desto wirksamerer Gebrauch der Chromatik. Nach meiner Ueberzeugung hat dieser Styl einen bleibenden Werth für alle Zeiten, als eine in ihrer Art vollendete, im Geiste und Gemüthe des Menschen tief begründete Kunstgattung. Daher kann auch der Sinn und die Erregbarkeit dafür auf Erden nie erlöschen; die grössten Kunstkenner der neueren und neuesten Musik sind die grössten Verehrer des Palestrina-Styles, und so wie der einfache Choralgesang der Thomasschüler in Leipzig einem Mozart Thränen entlockte, so wird kein gefühlvolles Gemüth, kein kunstgebildeter Geist bei Palestrina's Tönen ungerührt bleiben.“

Man würde sich aber von Palestrina's Style keine richtige Vorstellung machen, wenn man glaubte, seine Werke seien durchaus in jener einfachen Setzart geschrieben, welche in der *Missa Papae Marcelli* die Väter der Kirche mit der Figural-Musik aussöhnte; bemerkt doch

Palestrina's Biograph selbst, er habe keine zweite mehr in diesem Style geliefert: *Non seppe ricalcar le proprie sue orme.* Ein Zögling der niederländischen Schule, hat Palestrina diese auch in seinen besten Werken nicht verläugnet, wohl aber deren Styl durch seinen Geist veredelt; man findet bei ihm alle Abstufungen contrapunktischer Kunst; von der einfachsten Gattung, welche aus einer blossen Accordenfolge (Note gegen Note) besteht; von jenem sogenannten *stile familiare*, von welchem schon Josquin eine Probe in einer seiner Messen hinterlassen hatte, und theilweise schon frühe Beispiele bei den Italienern *(Costanzo Festa)* und bei den gleichzeitigen niederländischen Madrigalisten *(Cyprian de Rore*, *Arcadelt* u. a.) selbst bei deutschen Componisten einer viel früheren Zeit (Stephan Mahu in den Lamentationen) vorgekommen waren, bis zu den künstlichen Canons, wie sie nur je ein Niederländer ersonnen hatte; aber selbst unter den Fesseln, die er scheinbar sich auflegt, bewegt er sich mit einer Freiheit und Anmuth, die nirgend den Zwang wahrnehmen lässt; ,,überall erglüht (wie Burney sich ausdrückt) das Feuer des Genies trotz der beengenden Schranken des Canto fermo, des Canons, der Fuge, der Umkehrungen, und was sonst jeden Andern, als ihn, zu erkälten und zu versteinern vermöchte.''

Beispiele der einfachsten Setzart sind seine Improperia, zum Theil die Vesperpsalmen, die Litaneien, die Lamentationen; von den künstlicheren und künstlichsten Setzarten (unter vielen) seine canonische Messe, *ad fugam* betitelt; die Schlussstrophen in seinen unerreichbaren Hymnen, in welchen der Cantus firmus, meistens in zwei Stimmen, als Canon auf das strengste durchgeführt ist, während die übrigen unabhängig unter sich die einzelnen Glieder der Phrase imitiren, oder jenes Offertorium *Tribularer si nescirem*, in welchem eine Mittelstimme ein kurzes Thema (Pes) von sieben zu sieben Pausen, fünfmal um eine Stufe, aufsteigend, dann eben so wieder stufenweise absteigend, hören lässt, und dieses Spiel im zweiten Theile in eben dieser Ordnung wiederholt, indess die übrigen Stimmen für sich mancherlei Sätze fugenartig ausführen. Selbst die *Missa Papae Marcelli* zeigt allenthalben Imitationen in den Stimmen, davon die geistlichen Herren Commissarien, in die Geheimnisse der Kunst nicht eingeweiht, sicher keine Ahnung hatten.

Baini erklärt und beschreibt nicht weniger, als zehn verschiedene Style, die er in den Werken Palestrina's gefunden zu haben versichert. Baini's Recensent (von Winterfeld) bestreitet diese verschiedenen Style, und will eben nur Einen Styl Palestrina's gelten lassen, und nach der Definition, die er von dem Worte gibt, hat er vollkommen Recht. Indess ist dies am Ende nur ein Streit um ein Wort. Hätte Baini sein Werk über Palestrina deutsch geschrieben, so hätte er sich vielleicht des bei uns technisch gewordenen Ausdrucks bedient: ,,Schreibart oder Setzart;'' und der strengste Purist in der Aesthetik würde so wenig gegen den Begriff als gegen den Ausdruck Etwas einzuwenden gehabt haben, obwohl endlich nach Sulzer (Theorie der schönen Wissenschaften) und nach Koch (musikal. Lexic.) sich selbst die Benennung Styl in Baini's

Sinne ganz wohl rechtfertigen lässt. Dass Baini durch seine Erklärung der zehn Style, mit allem Aufwande von Sprache, dem Leser von deren Verschiedenheiten keinen deutlichen Begriff verschafft, ist nicht in Abrede zu stellen; er hätte von jedem dieser Style irgend ein bedeutsames Muster beifügen, oder wenigstens die Besitzer musikalischer Bibliotheken auf ein solches bestimmt verweisen müssen; indess wird gewiss jeder Kenner der musikalischeu Erzeugnisse jener Periode, und der Arbeiten Palestrina's insbesondere, so wenig an dem Dasein so viel verschiedener Setzarten desselben, als an desselben ganz eigenem, überall kennbarem Style zweifeln.

Unter Palestrina's Zeitgenossen und Mitbürgern in Rom haben sich vorzüglich *Animuccia* — desselben Nachfolger und wieder Vorgänger in dem Capellmeisteramte bei St. Peter im Vatican († 1571), auch einst ein Schüler von Goudimel, — dann der ebenfalls schon gerühmte *Giov. Maria Nanini*, endlich in der letzteren Zeit *Tomaso Lodovico da Vittoria*, ein Spanier, jedoch in Rom gebildet, durch ihre Compositionen im Kirchenstyle ausgezeichnet; die beiden letzteren waren Sänger (Mitglieder) der päpstlichen Capelle, welche deren Arbeiten noch jetzt in Ehren hält, und gewisse Motetten bis zu unsern Tagen an bestimmten Festen aufführt.

In den letztern Jahren dieser glänzenden Epoche endlich haben sich in Rom auch noch *Felice Anerio*, *Dragoni* (ein Schüler von Palestrina), *Ruggiero Giovanelli*, *Bernardino Nanini* und *Ingegneri* (letztere Beide aus der neuen römischen Schule) hervorgethan; im Fache des Madrigals insbesondere war *Luca Marenzio* ausgezeichnet *(il cigno più soave dell' Italia)*.

Die Zöglinge der Venetianischen Schule hatten sich inzwischen in allen grösseren Städten Oberitaliens sesshaft gemacht, und ihre Wissenschaft und Kunst fortgepflanzt. Ihre Schule floss allmählich mit der römischen zusammen, hat jedoch fortan und bis in spätere Zeiten ihren eigenen Character behauptet, welcher sich durch eine Hinneigung zu einer künstlicheren Setzart, und zu derjenigen, welche man (obzwar etwas uneigentlich) die chromatische nennt, und durch allmähliche Entbindung von den alten Tonarten bemerkbar macht.

Zu den ausgezeichnetesten Meistern Oberitaliens gehören vorzüglich *Andreas Gabrieli*, und wenig später dessen Neffe *Giovanni Gabrieli*, beide nach einander Organisten am Dome von St. Marco, und *Baltassare Donati*, Capellmeister ebendaselbst; ein *Gastoldi* zu Mailand; *Claudio Merulo* zu Parma; *Andrea Rota* zu Bologna; *Orazio Vecchi* zu Modena; *Pietro Ponzio* zu Parma, *Aless. Strigio*, *Marco Gagliano* zu Florenz u. a. m.

Neapolis zeichnete sich damals noch nicht durch Tonsetzer von Ruf aus; eine neapolitanische Schule kann ihr in dieser Zeit noch keineswegs zugestanden werden; ein vornehmer Dilettant, *Gesualdo Principe di Venosa*, in der letzten Zeit dieser Epoche, lieferte eine ungeheure Zahl von Madrigalen, welche damals ungemein beliebt, vielgesungen, und noch mehr berühmt gewesen sein sollen. Man hat in neuerer Zeit Proben davon mitgetheilt (Hawkins, Burney), und solche sogar als Muster des Madrigalen-Styles erklärt (P. Martini); diess letztere mag in Absicht auf Form und Manier gelten; sie zu hören kann niemals ein beneidenswerthes Vergnügen gewesen,

und aus ihnen der herrliche Gesang der (viel späteren) neapolitanischen Schule unmöglich (wie diess wohl irgendwo gesagt worden) hervorgegangen sein.

Die Niederländer hatten auch in Palestrina's Zeit noch überall einen Stein im Brete, obwohl bei der schon sehr bedeutenden Concurrenz tüchtiger Tonsetzer anderer Nationen ihr Flor im Auslande sichtbar im Abnehmen war. Indessen hatte die niederländische Schule unter mehreren noch einen Meister gestellt, der, ein Zeit- und Altersgenosse Palestrina's, mit diesem im Ruhme wetteiferte: *Orlandus de Lassus* aus Mons, der, nachdem er in seiner Jugend mehrere Reisen gemacht, im männlichen Jünglingsalter schon die Capellmeister-Stelle an einer der Hauptkirchen Roms, dann durch mehrere Jahre eine solche zu Antwerpen versehen hatte, endlich an den Münchener Hof berufen wurde, wo er nach einer vieljährigen Laufbahn, hochgeachtet und mit Ehren überhäuft, sein thätiges Leben im Jahre 1594 (auch Palestrina's Todesjahr) beschloss. Dieser grosse Mann beleuchtete und beschloss zugleich die grosse Periode der Niederländer, welche seit zwei Jahrhunderten der Welt wohl an dreihundert für ihre Zeit vortreffliche, darunter viele ausgezeichnete Tonsetzer geliefert hatte. Die Musik, durch sie einst nach Italien verpflanzt, war nunmehr dort eine einheimische Kunst geworden, und wie einst die Niederländer, so sendete, schon gegen Ende des XVI. Jahrhunderts, Italien seine Söhne in alle kunstliebende Länder aus, und errang jenes Supremat in Europa, welches dasselbe bis auf unsere Zeit behauptet hat, und heute nur im Fache der (spät ausgebildeten) Instrumental-Musik den Deutschen einräumt. Bei verminderter Nachfrage um niederländische Musiker und Tonsetzer verminderte sich in deren Heimathlande der Antrieb für die Eingeborenen, sich einer Kunst zu widmen, welche ihnen nicht mehr, wie sonst, Ruhm und Reichthum im Auslande versprach; dieser Umstand, verbunden mit den Religionsunruhen und den Bedrängnissen, welche jene einst in so glücklicher Behaglichkeit blühenden Provinzen um diese Zeit betrafen, führte den Verfall ihrer Kunstschulen herbei, aus dem sie sich zunächst um so weniger wieder zu erheben vermochten, als der Sinn und der Geschmack in der gleich nachfolgenden Epoche sich der neu entstandenen Theater-Musik und deren verwandten Stylen zuwendeten, welche damals in den Niederlanden, bei Mangel der Theater, daher bei Mangel an Gelegenheiten, wie an Mustern, und wie selbst bei Mangel eines hiefür empfänglichen Publikums, unmöglich aufkeimen konnten.

In Frankreich hat die musikalische Literatur auch in dieser Epoche eine nicht eben geringe Zahl von Titeln und Namen verzeichnet, welche aber (ausser in Frankreich etwa) durchaus nicht berühmt geworden sind; es ist, wie mich dünkt, kein gewagter Schluss, dass die Kunst dort einen Rückschritt gemacht haben musste. *Claude Goudimel* aus Burgund, und *Claude le Jeune* aus Valenciennes, welcher gegen Ende dieser Epoche am französischen Hofe angestellt war, beide aus der niederländischen Schule, können keine Ausnahme begründen.

Die in dieser Epoche noch bestehende englische Schule hatte einen *Tallis* und dessen Schüler *Bird*, beide Organisten der Königin Elisabeth, deren Arbeiten in der That den besten

ihrer Zeit zur Seite gesetzt werden können. — Noch gegen Ende dieser Epoche, und zum Theil im Anfange der folgenden, blühten in England ein *D. Bull*, dann eine Anzahl beliebter Madrigalisten, deren ganz hübsche Arbeiten durch die vor einiger Zeit in London erschienenen neuen Ausgaben jetzt auch uns bekannt geworden sind: ein *Bateson*, *Bennet*, *Dowland*, *Gibbons*, *Morley* (auch theoret. Schriftsteller), *Ward*, *Wilbye*, *Weelkes*.

In Deutschland wurde auch in dieser Epoche fleissig componirt und gedruckt. Am kaiserlichen Hofe finden wir zwei wackere Meister: *Jakob Gallus* und *Hans Leo von Hasler* (letzterer war ein Schüler des Venetianers Andrea Gabrieli). Gegen Ende dieser Periode zeichneten sich noch folgende aus: *Hieronymus Praetorius* zu Hamburg, welcher auch Rom besucht hatte und dort wegen seiner Compositionen geachtet war; *Jakob Mayland*, *Gregor Aichinger* u. m. a.

Im Ueberblicke dieser Periode und ihrer Erzeugnisse finden wir (was wohl nicht anders sein konnte) einen bedeutenden Fortschritt nicht nur in Absicht auf Reinheit und Fülle der Harmonie, sondern auch in Absicht auf Erfindung ausdrucksamer und angenehmer Motive, vorzüglich aber eine Modulation der Harmonie, mannichfaltiger und bestimmter, als bei den Vorgängern; obgleich sie sich, seltene Fälle ausgenommen, immer noch auf die mit ihren natürlichen Dreiklängen in der diatonischen Leiter gegebenen Tonarten beschränkte, und den Uebergang in den (damals noch sogenannten) *Cantus durus*, d. i. Tonleitern mit einem oder mehrern ♯, sich nicht leicht erlaubte. Auch hierin zwar hatten schon damals einige Tonsetzer Versuche gezeigt, und schon *Cyprian de Rore* ein ganzes Buch so betitelter chromatischer Madrigale herausgegeben; sie sind so gesucht in der Harmonie und im Gesange, dass man begreift, wie sie keinen sonderlichen Eingang und wenig Nachahmer finden konnten; doch ist es sehr glaublich, dass sie in der Folgezeit dem denkenden Künstler, auch wohl dem Theoretiker, Veranlassung zu Forschungen und zu allmähliger Erkenntniss der Mittel zu Ausweichungen in neue, früher nicht gewagte, Tonleitern, dann zur Erkenntniss der Verwandtschaften gegeben haben können. Vielleicht wäre man zu dieser Erkenntniss früher gelangt, hätte nicht Palestrina's Beispiel allzu glänzend gezeigt, welche Mannichfaltigkeit der reizendsten Modulationen in der diatonischen Tonleiter ohne jene Neuerung erreicht werden könne, und hätte nicht die Schule mit strenger Beharrlichkeit auf die alten Tonarten gehalten und jene Eindringlinge mit ♯♯ und mit ♭♭ abgewehrt.

Eines noch darf hier nicht unbemerkt gelassen werden, dass nämlich die Tonsetzer damaliger Zeit, die Italiener der neueren Schulen, so wie die Niederländer, den Forderungen, die man hinsichtlich der Reinheit der Harmonie stellen könne, Genüge gethan zu haben, fest glaubten, wenn in der Bewegung der Stimmen unter einander kein Fehler unterlaufen war. Die verwandtschaftliche Beziehung der Accorde in deren Succession scheint kein Gegenstand ihrer besondern Sorgfalt gewesen zu sein. Man würde Unrecht thun, sie wegen Ausserachtlassung von Regeln zu tadeln, die für sie noch nicht bestanden; allein eben darum kann man ihre Arbeiten in Absicht auf Harmonie nicht durchaus und ohne Ausnahme als Muster zur Nachahmung em-

pfehlen, und weder sollte man deren Werke ohne vorgängige Prüfung und Auswahl (und zumal nicht ohne Beifügung der in den Modulationen gegründeten nothwendigen ♯, ♭, oder ♮) einem heutigen Publikum zum Besten geben wollen, noch überhaupt den Zugang zu dem Studium derselben einem andern, als einem, in der Kenntniss unserer Regeln eben sowohl, als in jenen der alten Tonarten hinlänglich bewanderten Schüler gestatten. Richtig ist es übrigens, dass eben jener oben angeführte Umstand, verbunden mit dem Haften an den alten (conventionellen) Tonarten, gerade zu jenen höchst fremdartigen, oft unglaublich wirksamen, Modulationen den nothwendigen (nothgedrungenen) Anlass gab, welche wir an den Werken jener Zeit, als ihr ganz eigenthümlich und jetzt unnachahmlich bewundern.

Eine Eigenheit dieser Epoche, wie schon der früheren seit Dufay, ist die Terzenscheu in den Schlussaccorden, wo die angenommene Regel eine sogenannte „vollkommene" Consonanz forderte. Die Tonsetzer bis fast zu unsern Tagen, welche in dem Stile da capella, oder sogenannten Stile alla Palestrina componirten, haben jene Bizarrerie mit Affectation nachgeahmt; auch sie war damals noch ein Rest der in den Schulen noch nicht verschollenen griechischen Theorie, welche der Terz den Rang einer Consonanz abgesprochen hatte, den ihr daher auch die Theorie des Mittelalters nur schüchtern und keineswegs absolut zugestehen durfte.

XI.
Epoche Monteverde.

1600 bis 1640.

Wir treten nunmehr in eine sehr merkwürdige Epoche; merkwürdig, nicht als ob jetzt die Musik unmittelbar einen wesentlichen Umschwung oder eine bedeutende Reform erfahren hätte, oder als ob diese Epoche ganz besonders ausgezeichneten, alles Bisherige überstrahlenden Werken das Dasein gegeben hätte; — obwohl in derselben viele sehr wackere Tonsetzer: ein *Agostini, Catalani, Cifra, Croce*, beide *Mazzocchi*, ein *Giacobbi, Monteverde*, selbst noch ein *Allegri* (der Autor des so vielfältig gepriesenen Miserere der päpstlichen Capelle), in Deutschland ein *Erbach, Michael Prätorius* und mehrere andere geblüht haben, — sondern weil in dieser Epoche, vorerst freilich noch in sehr schwachen Versuchen, neue Gattungen entstanden, durch deren Ausbildung die Musik in Kurzem eine wesentlich veränderte Richtung erhalten, und der Tonkunst höchste Vollendung vorbereitet werden sollte.

Es entstanden nämlich gleich im Anfange dieser Epoche, und fast zu gleicher Zeit, der dramatische Styl, von welchem der Ursprung der sogenannten Oper datirt werden muss; die

Monodie, das ist Gesang Einer Stimme mit harmonischer Instrumental-Begleitung; dann die Kirchen-Concerte, eine Compositionsgattung, in welcher eine, zwei, drei oder mehr Singstimmen, indem sie Cantilenen ausführten, zur Füllung der Harmonie ein begleitendes harmonisches Instrument (in der Regel die Orgel) benöthigten.

Bei den mit Musik verbundenen dramatischen Vorstellungen, welche in Italien und in Deutschland wohl früher an verschiedenen Orten Statt gefunden hatten, war der Dialog declamirt, und nur am Schlusse der Abtheilungen, oder zwischen einigen Scenen, waren Chöre, im Style der Motetten oder der Madrigale auf der Bühne oder hinter derselben gesungen worden. Eine solche Production verdiente so wenig den Namen einer Oper, als derjenige Versuch, welchen 1597 *Orazio Vecchi* in Modena mit seinem also betitelten *Anfiparnaso* gemacht hatte, indem er eine Reihe burlesker Scenen, welche auf der Bühne von den Personen der Comödie gespielt wurden, von einem Sänger-Chore hinter den Coulissen in der Form fünfstimmiger Madrigale absingen liess, als ein Werk dramatisch-musikalischer Kunst, als der Anfang eines ariösen Styles, und wohl gar als eine *Opera buffa*, ausgegeben werden kann.

Die eigentlichen Musiker (denn von Bänkelsängern, Tanz- und Festgeigern, Pfeifern und Cytherschlägern, oder, mit Achtung zu sagen, von naturalisirenden Dilettanten, kann hier nicht die Rede sein) kannten und übten bis dahin nichts, als ihren Contrapunkt; an Lieder oder Gesänge für Eine, oder auch wohl für zwei oder drei Stimmen, mit Begleitung in unserm heutigen Sinne, hatten sie noch nicht gedacht.

Der erste Gedanke der Monodie entstand in Florenz, in den Zusammenkünften der Gelehrten und Künstler, welche sich oft in dem Hause des edlen *Giovanni Bardi*, *Conte di Vernio* versammelten, wo man sich gewöhnlich über Gegenstände der Kunst und deren mögliche Vervollkommnung unterhielt. *Vincenzo Galilei,* ein musikalischer Gelehrter und geschätzter Schriftsteller, selbst ein guter Lautenist (Vater des als Mathematiker und Astronom später so berühmt gewordenen Galileo Galilei) war durch jene Gespräche veranlasst worden, zuerst einige Fragmente oder Scenen aus Werken berühmter Dichter hören zu lassen, welche er für seine Stimme erdacht hatte, und wozu er sich mit der Laute begleitete. Diess war, so viel man weiss, der erste Versuch in der Monodie, und er wurde dort sehr beifällig aufgenommen. Der Wunsch und das Sinnen der sehr gelehrten Versammlung ging aber nun vielmehr dahin, jene dramatische Musik wieder aufleben zu machen, welche bei den alten Griechen in ihren Tragödien im Gebrauche gewesen sein, und damals so wunderbare Wirkungen hervorgebracht haben sollte; diess könne, meinten sie sehr richtig, nur durch einen wieder zu findenden, von den bisherigen Compositions-Gattungen gänzlich verschiedenen Styl erreicht werden, welcher zwischen eigentlichem Gesange und blosser Declamation das Mittel hielte.

Unter den Musikern, welche damals das Haus des Grafen Vernio besuchten, waren *Jacopo Peri* und ein in Florenz ansässiger Römer, *Giulio Caccini,* selbst ein ausgezeichneter Sänger

und Singlehrer; dann ein anderer Römer, *Emilio de' Cavalieri*, Intendant der grossherzoglichen Hofmusik. Letzterer, welchen wir um das Jahr 1590 in Rom finden, mochte in Florenz jene Ideen aufgefasst haben, mit deren Ausführung er sich bei der Zurückkunft in seine Heimath beschäftigte. Er liess in Rom, in mehreren Privatzirkeln, einige Schäfergedichte, nämlich: 1590 *il Satiro*, in demselben Jahre *La Disperazione di Fileno*, 1590 *il Giuoco della cieca*, mit ungemeinem Erfolge aufführen. In Florenz folgte 1597 *Peri* mit dem Schäfergedichte *Dafne*.

Nach diesen Vorübungen wurde nunmehr Grösseres unternommen. Fast gleichzeitig ward 1600 in Rom ein grosses Oratorium, *L'anima e corpo*, von der Composition *Emilio's*, und in Florenz das Drama *Euridice* des berühmten Dichters *Rinuccini* mit Musik von *Peri* und *Caccini*, letzteres bei einer besonderen Feierlichkeit, aufgeführt. Peri und Caccini ergänzten durchaus ihre Compositionen, und die *Euridice* erschien in demselben Jahre zwei Mal, nämlich mit der Musik des einen und mit jener des andern gedruckt, so wie auch oben gedachtes Oratorium gleichzeitig im Drucke erschien. Jene früheren Versuche aus den 1590er Jahren aber sind so wenig in Druck, als in Abschriften auf uns gekommen.

Auch noch im Jahre 1600 gelangte die *Arianna* des Rinuccini mit Musik von *Peri*, und *il rapimento di Cefalo* des Chiabrera mit Musik von *Caccini*, in Florenz zur Aufführung; im Jahre 1606 dieselbe *Arianna* mit Musik von *Claudio Monteverde*, dann 1607 der *Orfeo* des Rinuccini ebenfalls mit Musik von *Monteverde*, letztere beide an dem Hofe zu Mantua.

Nun war die Bahn gebrochen. Noch durch einige Zeit zwar behalf man sich mit jenen schon vorhandenen Opern; doch schrieb *Monteverde*, Capellmeister an Marco, deren noch drei für Venedig, in der Periode bis 1642. In Bologna soll im Jahre 1610 *Giacobbi* eine *Andromeda*, dann gemeinschaftlich mit ihm der Florentiner *Gagliano* und der Römer *Quagliati* 1616 eine *Euridice* geliefert haben (wovon aber in Bologna selbst nichts mehr zu erfragen ist).

Was die Beschaffenheit jener dramatischen Compositionen betrifft, so ist freilich nicht viel Rühmliches davon zu sagen. Die Recitation, mit einem Basso continuo begleitet, ist eben so kläglich als steif, und jedes Ausdruckes baar; von einem Scarlatti'schen Recitativ noch himmelweit verschieden Die dazwischen vorkommenden Chöre zeigen uns die Urheber des dramatischen Styles weder als grosse Contrapunktisten noch als erfinderische Köpfe. Von einer Arie, oder irgend Etwas, das man eine dramatische Melodie nennen könnte, ist noch nirgend Etwas wahrzunehmen. — Was wir von *Monteverde's* dramatischen Arbeiten kennen, der sonst in seinen Kirchensachen sich als einen tüchtigen Contrapunktisten, in seinen sehr geschätzten Madrigalen als einen geistreichen Tonsetzer bewährt, ist nicht so beschaffen, um es viel höher zu stellen, als jene seiner unmittelbaren Vorgänger.

So unbedeutend war das Senfkörnlein, das später zu jenem Baume heranwuchs, der das Feld überschattet.

Vom Jahre 1637 an, also noch gegen Ende der Epoche, von welcher wir gegenwärtig

handeln, traten in Venedig einige Opern-Componisten auf, welche sich in der zunächst folgenden Zeit berühmt gemacht haben, von welchen daher im weiteren Verfolge gesprochen werden wird.

Die Versuche *Caccini's* in der Monodie (in dessen also betitelten Nuove musiche 1601) sind leider nicht viel besser, als sein *stile rappresentativo*, und ich kann mir nicht vorstellen, dass er jenen, mit seinen damals neuen Singmanieren (die man in dem Syntagma von Michael Praetorius beschrieben findet) in der Ausführung sonderlich aufgeholfen haben könne*).

Die Kirchen-Concerte, welche dem Wesen nach schon oben definirt worden sind, waren eine Erfindung *Lodovico Viadana's*, nach desselben eigener Angabe im Jahre 1597 oder 1596 zuerst versucht. Die Veranlassung hierzu ward ihm durch die Rücksicht auf die von ihm jezuweilen wahrgenommene „Unzulänglichkeit der Zahl der Sänger“, die mit schlechtem Erfolge sich abmühten, „in zweien oder dreien eine vielstimmige Composition aufzuführen“; dann durch den Wunsch, den Sängern „Compositionen für verschiedene Stimmen zu liefern, daraus sie die für sie passenden wählen und Ehre einlegen könnten.“ Zu deren Ausführung wurde dann freilich die Ergänzung (Ausfüllung) der Harmonie mit der Orgel nothwendig erfordert. Diese Praktik war den Organisten, deren Dienst überall von einem der tüchtigsten Glieder der Capelle versehen wurde, allerdings längst vollkommen geläufig; sie verstanden, das „Accompagnement“ über eine unbezifferte Stimme (die sie aus den einzelnen Parten für ihren Gebrauch als *Basso continuo* zusammensetzten) eben sowohl, als vom bezifferten Basse, welchen sie unter sich schon geraume Zeit vor dem Jahre 1600, als ein Hilfsmittel für das Gedächtniss und als einen nützlichen Weiser für besondere, in der Composition vorliegende, Harmoniefolgen eingeführt hatten, regelmässig, das ist rein, auf dem Tasten-Instrumente auszuführen. Allein seit der Einführung der Monodien und des concertirenden Styles gehörte, wie man leicht einsieht, mehr Aufmerksamkeit und mehr Geschick dazu, verständig und mit Geschmack zu begleiten, als ehemals, wo man einen Chor zu begleiten hatte, der, in sich vollständig, auch ohne Hilfe des Organisten zurecht kommen mochte; darum musste jetzt auf die Begleitung eine grössere Sorgfalt gewendet werden. Und so entstanden die Regeln der Begleitung, und der sogenannte General-Bass mit der Bezifferung, als ein eigenes Studium, dessen Ausbildung wieder in der Folge nicht wenig dazu beitrug, die Kenntnisse der Harmonie (an sich und abgesehen von dem Contrapunkte) in's Klare zu setzen. — Sehr irrig übrigens hat man bis auf unsere Zeit gedachtem *Lod. Viadana* auch die Erfindung des General-Basses und der Bezifferung zugeschrieben; beides Fächer der Praktik, welche lange vor ihm schon vorhanden gewesen, und die er

*) Eine vollständige Uebersetzung der Gesanglehre von Giulio Caccini, aus desselben *Le nuove musiche* v. J. 1601, enthält dermalen eine Schrift: „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper.“ Von R. G. Kiesewetter. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1841.

in der (immer falsch angezogenen) berühmten Vorrede zu seinen Concerti eben so wenig gelehrt, als erfunden hat. (M. s. die Tabulat. der ält. Prakt. vierter Artikel.)

Wohl aber ist in den Concerti Viadana's, besonders in jenen für eine und für zwei Stimmen, zum ersten Male eine eigentliche Melodie wahrzunehmen. Nicht, als ob sich bei den älteren Tonsetzern — vorzüglich bei Palestrina, und zum Theile bei den Madrigalisten — nicht auch schon melodische Stellen anzeigen liessen; allein sie erscheinen dort mehr nur als Motive für Contrapunkt, oder als ein Gesang, welcher eben dem Contrapunkte, oft auch nur der Accordenfolge, ein zufälliges Dasein verdankt. Viadana's Melodien sind, wie man sich bei deren Trennung von der Begleitung leicht überzeugt, als solche erfunden, leicht fliessend, sehr singbar und von passendem Ausdrucke. Die Begleitung (um die Wahrheit zu sagen) in der Harmonie nicht auserlesen, zeugt nicht von Tiefe des Gedankens, und das ganze Werk ist darum nicht unter die classischen der Vorzeit zu setzen. Jedenfalls aber gebührt *Viadana* die Ehre der Erfindung, wenigstens der ersten gelungenen Ausführung eines melodischen Styles. Caccini würde ihm mit seinen (bereits oben erwähnten und beurtheilten) *Nuove musiche*, auch wenn diese früher datirten (was aber nicht der Fall ist), diese Ehre nicht streitig machen; diejenigen Schriftsteller vollends, welche *Orazio Vecchi* als den Coriphäen des melodischen Styles ansehen, und wohl gar als den Vorläufer eines Emilio de' Cavalieri, Peri und Caccini im dramatischen Style bezeichnen, haben desselben *Anfiparnaso* (auf welchen allein diese Meinung gegründet werden müsste) nicht gesehen; sie wüssten sonst, dass diese *Commedia armonica*, welche zu Modena 1597 bei Hofe aufgeführt und zu Venedig in demselben Jahre gedruckt worden ist, nur aus einer Reihe fünfstimmiger Madrigale besteht, in welchen eben so wenig ein dramatischer (recitirender oder ariöser) Styl, als nur irgend eine Ahnung eines melodischen Styles, wahrzunehmen ist.

Die musikalischen Instrumente mussten sich in der letzteren Zeit schon bedeutend gebessert haben, indem man ihnen die Ehre erwies, sie zur Ausführung der ältesten Opern beizuziehen; bei *Emilio's* Oratorium bestand das Orchester, laut Vorrede, aus einer *Lira doppia* (muthmasslich eine Viola da gamba), einem Clavicembalo, einem Chitarrone, zwei Flauti oder Tibie all' antica. *Monteverde's* Orchester war schon zahlreicher; es bestand aus 2 Gravicembani, 2 Contrabassi da Viola, 10 Viole da brazzo, 1 Arpa doppia, 2 Violini piccioli alla Francese, 2 Chitarroni, 2 Organi di legno, 3 Bassi da gamba, 4 Tromboni, 1 Regal, 2 Cornetti (Zinken), 1 Flautino alla vigesima seconda (dritte Octave, eine Art Flageolet), 1 Clarino mit drei Trombe sordine; die Ouverture, *Toccata* betitelt, sollte vor dem Aufziehen des Vorhanges drei Mal mit allen Instrumenten ausgeführt werden; sie besteht in einer Art von Intrada, welche nicht vom Tone C weicht; in der Oper ist sonst nichts für die Instrumente bezeichnet, nur müssen sie ein Paar Zwischenspiele und Tänze ausgeführt, und etwa die Sänger im Chore

im Einklange unterstützt haben. Weiter also war man in der Instrumentalmusik noch nicht gekommen.

Im Orgelspiele hatte in dieser Epoche, um das Jahr 1630, Italien den hochberühmten *Frescobaldi,* zu welchem auch deutsche Organisten wallfahrteten oder gesendet wurden, um bei ihm die Orgel-Fuge zu studiren. Er war der Lehrer des nachmals berühmten kaiserlichen Hoforganisten *Froberger.* Von da an bildete sich allmählich diejenige Gattung des Contrapunktes aus, welche man den doppelten Contrapunkt nennt, und die Fuge, welche indess in Form und Regel in einer späteren Periode ihre Vollendung erhielt.

In der Kirchenmusik war — ausser der Einführung der ziemlich bald adoptirten Kirchen-Concerte — sonst keine auffallende Veränderung vorgegangen; auch kann ich nicht finden, dass darin sonderlich Ausgezeichnetes wäre geliefert worden. Die Tonsetzer dieser Epoche fingen indess doch schon an, in Compositionen, welche nicht nothwendig auf den *Cantus firmus* der römischen Kirche basirt werden mussten, von den alten Tonarten abzugehen, und selbst ganze Stücke in fingirten (versetzten) Tonleitern zu setzen; es wurde ihnen allmählich klar, dass es, mit Rücksicht auf die Harmonie, in der That keine andere Tonarten gibt, als diejenigen, die man nachmals *modus major* und *modus minor* genannt hat, und welche mit der (seit Glarean so genannten) jonischen und äolischen Tonart übereinkommen.

Die Madrigale und Madrigalesken für mehrere Stimmen waren in den Privatzirkeln noch immer die einzige und beliebteste Unterhaltung; sie wurden zu Tausenden gedruckt.

Monteverde, sonst ein so strenger Contrapunktist, als je Einer, hatte in seinen Madrigalen, wie nicht minder in seinen dramatischen Arbeiten, neue, vor ihm von Niemand gewagte Combinationen in Accorden, besonders ungewohnte Dissonanzen ohne Vorbereitung zu brauchen angefangen. Er wurde desswegen von seinen gelehrten Kunstgenossen heftig angefochten, und nicht mit Unrecht, da auch nach unsern heutigen (ohne Zweifel freieren) Begriffen sehr viele derselben nicht zu rechtfertigen wären. Es scheint eben nicht, dass er dadurch eine Reform bewirkt habe; doch mag es wohl sein, dass er damit den Anstoss zu Forschungen und Versuchen gegeben hat, wodurch in der Folge ein freier Gebrauch mancher ehemals vermiedenen Dissonanz, ohne Vorbereitung, oder als Wechselnote, in Praxis und in Theorie sich festgesetzt hat.

Ich habe die Epoche, deren Geschichte ich hiermit beschliesse, nach *Monteverde* benannt, weil er in jeder Hinsicht der ausgezeichneteste Charakter derselben ist, und eben im Madrigal und im neuen Opernfache das Meiste geleistet hat.

XII.
Epoche Carissimi.
1640 bis 1680.

Man begreift leicht, dass das musikalische Drama, in der Neuheit der Erscheinung, auch noch im Zustande der Kindheit, durch die Vereinigung drei verschwisterter Künste — der Musik, der Poesie und der mimischen Kunst, wozu jezuweilen auch noch (wie schon bei der scenischen Aufführung des ersten Oratoriums *l'anima e corpo*) der Tanz sich gesellte — einen ganz ausserordentlichen Eindruck hervorgebracht haben musste. Man konnte nicht satt werden, dieses neue, auf so viele Sinne, wie auf das Gemüth zugleich einwirkende Schauspiel zu geniessen, und die Begierde darnach wuchs in erstaunlicher Progression, als dasselbe, welches früher nur auf Kosten der Höfe, der Republiken, oder einiger reicher und vornehmer Familien, zur Feier besonderer Feste, für eine beschränkte Zahl von Zuhörern zuweilen veranstaltet worden war, einer grösseren Zuhörerschaft zugänglich wurde; als nämlich die Aufführung von Opern ein Gegenstand nutzbringender Unternehmung wurde, indem entweder Private, oder die Gemeinden reicher Städte, Opernhäuser bauten, in welchen die wohlhabenderen Klassen, für einen mässigen Betrag, ein früher so seltenes und nur den Vornehmsten vorbehaltenes Vergnügen sich verschaffen konnten. Am frühesten gedieh das Opernwesen in Venedig, wo schon vom Jahre 1637 an unausgesetzt Aufführungen Statt fanden, und wo bis zum Jahre 1700, also in dem Zeitraume von 64 Jahren, in 7 Theatern, von ungefähr 40 Tonsetzern, nicht weniger als 357 Opern zur Aufführung gelangten*).

Unter den vielen Opern-Componisten im Anfange dieser Periode waren *Francesco Cavalli*, Capellmeister an S. Marco, und *Marcantonio Cesti* vorzüglich geschätzt.

Letzterer (welcher auch für und an dem Hofe des kunstliebenden und kunsterfahrenen Kaisers Leopold I. mehrere Opern geschrieben hat) war ein Schüler von *Giacomo Carissimi*, jenem *Carissimi*, Capellmeister an der Kirche S. Apollinare in Rom, nach welchem wir diese Epoche benannt haben, und der — obgleich er, so viel man weiss, keine Oper componirt hat — dennoch sehr viel zur Ausbildung ihrer Formen beigetragen hat. Er wird nämlich für den Erfinder, oder wenigstens für den Verbesserer der Kammer-Cantate gehalten, einer Compositionsgattung, in welcher dramatische Recitation und dramatische Melodie, gleichwie in der Oper, einheimisch ist, von deren Formen sie sich immer nur wenig unterschied. Eben derselbe

*) Das vollständige Verzeichniss der Opern, welche von 1637 bis 1730 zu Venedig zur Aufführung gelangt sind, befindet sich in Marpurg's historisch-critischen Beiträgen, II. Band.

wird insgemein als der erste Verbesserer des Recitatives angesehen; so wie man ihm auch die erste Ausbildung der dramatischen Melodie, welche nach dem Muster seiner Cantaten füglich auf die Bühne übertragen werden konnte, hauptsächlich zuschreibt; er soll auch zuerst angefangen haben, in seinen Cantaten die Instrumente besonders zu Ritornellen und Zwischensätzen (concertirend) anzuwenden.

In dieser Form finden wir denn auch schon die Opern des *Cavalli* und des *Cesti* in den 1640er Jahren; das Recitativ fängt an, sich dem natürlichen Accente der Declamation zu nähern, und erlaubt sich schon einige Modulation in der begleitenden Harmonie; — die Arie, wenn man ihr ja diese Benennung beilegen will (da sie, der Form nach, von denen der späteren Zeit noch ziemlich entfernt ist, und häufig mit dem Recitativ zusammenfliesst), enthält wirklich schon eine angenehme ausdrucksvolle Cantilene, und es kommen sogar, und nicht selten, auch Coloraturen, in Art jener der später entstandenen Bravour-Arie, zum Vorscheine. Die Begleitung besteht in einem blossen (unbezifferten) *Basso continuo;* was wir Ritornell nennen, findet sich (mit Violinen) am Schlusse der Arie, oder in Zwischensätzen. Chöre kommen selten und dann am Schlusse der Acte vor.

Die nächstfolgende Zeit, in welcher ein *Rovetta*, ein *Ziani* d. ä., ein *Legrenzi* (der Reihe nach Capellmeister von S. Marco) unter vielen Andern besonders geschätzt gewesen zu sein scheinen, bildete nicht nur allmählich das Recitativ aus, sondern gab auch der Arie eine bestimmtere Form, welche nun, ein selbständiger Satz, vom Recitativ kenntlich getrennt war, und öfters aus zwei Strophen über dieselbe Melodie bestand, zwischen welchen ein Ritornell gespielt wurde.

So war die Oper, und so auch das geistliche Drama *(Azione sacra* oder Oratorium) beschaffen; Compositionen, welche in dieser Gestalt auch wohl heute noch, wenn man nicht auf den Luxus unsrer Oper und auf die Formen des Tages Anspruch macht, bei angemessenem einfachen Vortrage des Sängers, besonders was die ariösen Sätze betrifft, sich ganz gut hören lassen.

Die Cantate (Kammer-Cantate) ging mit der Oper ungefähr gleichen Schrittes; sie war in Privatzirkeln sehr beliebt, und fing allmählich an, dem Madrigal Eintrag zu thun. Die minder edlen Gattungen, Villanelle, Villote, Ballate u. dgl., waren mittlerweile schon ohnehin verschwunden.

In der Kirchenmusik neigte sich der Geschmack dem sogenannten *stile concertante* zu, welcher nunmehr mit dem *stile da Capella*, den man auch oft *stile alla Palestrina* genannt hat, die Herrschaft theilte. Mit jenem war auch der Gebrauch der Bogeninstrumente, besonders in Zwischensätzen der Composition, in die Kirche eingeführt worden, da sonst nur *Cornetti* (Zinken) und Posaunen zur Verstärkung des Chores zugelassen waren.

Die Motetten und *Concerti* des *Carissimi* wurden sehr hoch geschätzt; sie werden noch heute von den Sammlern alter und sogenannter classischer Musik begierig gesucht.

Dennoch war, ungeachtet der Einführung jener neuen, ich möchte sagen, glänzenderen Gattungen, der Kirchenstyl von dem der profanen Musik immer noch kennbar genug geschieden, und behauptete seine Würde.

Der künstliche Contrapunkt wurde vorzüglich in der fortan blühenden Venetianischen Schule und in deren Kirchenmusik gepflegt, überall aber von den Organisten mit Erfolge geübt.

Der einfache, grossartige Capellen-Styl, gewöhnlich Palestrina-Styl genannt, blühte fortan in den Hauptkirchen Italiens, vorzüglich in der päpstlichen Capelle, welche demselben bis zu unsern Tagen treu geblieben ist, und noch jetzt alle Instrumente, selbst die Orgel, ausschliesst. Sie hat seit Jahrhunderten unter ihren Mitgliedern stets einige im Capellen-Style ausgezeichnete Tonsetzer gezählt. In dieser Epoche aber gebührt unstreitig die Palme *Orazio Benevoli*, um das Jahr 1660 Capellmeister bei S. Peter im Vatican; dessen Compositionen für 3, 4 und mehr Chöre, zum Theile in den künstlichsten Fugensätzen, noch die Bewunderung später Jahrhunderte sein werden. Nur *Carissimi*, welcher sich als Erfinder, oder wenigstens als Verbesserer neuer Gattungen verdient gemacht, und noch bei seinem Leben eine Achtung genoss, wie sie manch grossem Genie erst, wenn es eben der Welt entrissen, zu Theil wird — nur ein *Carissimi,* der Lehrer eines *Cesti*, später eines *Bassani* und *Alessandro Scarlatti,* konnte ihm den Rang des „Mannes dieser Epoche“ streitig machen.

Von den Franzosen dieser Epoche ist nicht viel zu sagen. Die Literatur nennt deren eine grosse Zahl; indess sie waren der alten Schule des höheren Contrapunktes längst abgefallen, ohne in den neu entstandenen Gattungen den Italienern nachzueifern.

Die Engländer rühmen in dieser Epoche *Henry Purcell*, welcher nicht nur ausgezeichnete Kirchensachen sondern auch höchlich geschätzte Compositionen für das Theater lieferte.

Die Deutschen hatten im Verlaufe der Zeiten, selbst unter den Stürmen eines endlos scheinenden Krieges, welcher überall Verheerung und Verwilderung im Gefolge hatte, die alte Kunst nicht aussterben lassen. Contrapunkt und Orgelspiel wurde fortan gepflegt; auch der concertirende Kirchenstyl hatte Eingang gewonnen, und wurde nicht ohne Erfolg betrieben. Natürlich, dass für Theater-Styl die Verhältnisse in Deutschland damals, und noch lange Zeit hindurch, nicht begünstigend waren; gleichwohl soll in Dresden *Schütz*, auch *Sagittarius* genannt, Capellmeister des Churfürsten von Sachsen, schon 1628 eine deutsche Oper, und zwar die *Daphne* des Florentiners *Rinuccini* vom Jahre 1597, nach der Uebersetzung von *Opitz,* componirt haben; davon aber die Proben uns bisher noch immer vorenthalten worden sind.

Für die Instrumental-Musik war bisher überall wenig — man sollte sagen, Nichts — geschehen; doch fällt in diese Epoche, in welcher die Musiker den begleitenden Instrumenten ihre Aufmerksamkeit zu widmen anfingen, auch deren bedeutendste Verbesserung, vorzüglich jene der Bogeninstrumente, deren Stimmung, und sofort deren Structur, damals geregelt wurde; solche wurden von vorzüglicher Güte in Cremona, Brescia und Insbruck erzeugt, auch

ist seitdem an dem Baue und an der Einrichtung der Violine insbesondere nichts mehr gebessert, noch überhaupt geändert worden, und noch zu unsern Tagen sind die Bogeninstrumente von damals vorzüglich, ja ausschliessend gesucht und geschätzt.

Ueberhaupt hatte bis gegen Ende dieser Epoche die Musik, besonders in den neuen Compositions-Gattungen, der Oper, der Kammer-Cantate, der concertirenden Motette oder geistlichen Cantate, und in der Anwendung der zur Begleitung der Gesangmusik berufenen Bogeninstrumente, bedeutende Fortschritte gemacht. *Carissimi's* Zeitgenossen waren unerschöpflich in desselben Lobe, und meinten das goldne Zeitalter der Tonkunst gesehen zu haben.

Wenn zwar übrigens *Carissimi*, ein genialer Tonsetzer, seinen eigenen Styl geschaffen, und einige ausgezeichnete Schüler gezogen hatte, so scheint mir doch kein zureichender Grund gegeben, seinetwegen eine neuere römische Schule anzunehmen, zumal sein Styl eben in Rom sich zunächst am wenigsten fortpflanzte, wo der grandiose Styl der alten Schule fortan seine Herrschaft behauptete. War Carissimi, wie Piccini meldet, (und sonst ist desselben Herkunft nirgends angezeigt) von Geburt ein Paduaner, so dürfte in ihm vielmehr selbst ein Zögling der Venetianischen Schule zu vermuthen sein, wie denn seine Motetten mehr auf diese, als auf römische Schule deuten. *Ferrari* in Venedig, Einer der ältesten Opern-Componisten, gegen das Jahr 1640, hatte wenigstens gleichzeitig mit Carissimi im Cantatenfache zu arbeiten angefangen; die Venetianer hatten durchgängig sehr bald Carissimi's Formen angenommen, und nur desselben Genie zeichnete endlich seine Arbeiten vor jenen der Venetianer seiner Zeit aus.

XIII.

Epoche Scarlatti.

1680 bis 1725.

Der ausserordentliche Ruf, der *Carissimi's* Namen überall ertönen liess, hatte noch in dieses Meisters Greisesjahren einen jungen Neapolitaner (nach andern Sicilianer) nach Rom gelockt, welcher vor Verlangen glühte, sich unter desselben eigener Anleitung zu einem tüchtigen Tonsetzer auszubilden; es gelang dem Fremdlinge, sich bei demselben durch sein ausgezeichnetes Spiel auf der Harfe (vielleicht englisch: Harpsichord, d. i. Clavier?) beliebt zu machen, und der Meister, mit väterlicher Liebe ihm zugethan, weihte ihn in alle Geheimnisse seiner eigenen Kunst ein. *Alessandro Scarlatti* war dieser talentvolle junge Mann, geboren um das Jahr 1650, jener Scarlatti, der auserlesen war, der Kunst einen noch höheren Aufschwung zu geben, und deren höchsten Flor unmittelbar vorzubereiten. Nachdem er von seinem Lehrer

sich getrennt, durchreiste Scarlatti Italien, sah und hörte die Theater und die grossen Meister zu Bologna, Florenz und Venedig, und studirte den eigenthümlichen Geist der Venetianischen Schule, kam nach München und nach Wien, wo seine ersten Opern und Kirchensachen ungemeinen Beifall fanden; componirte dann zu Rom mehrere vortreffliche Opern, und wurde endlich nach Neapel berufen, wo er die Stelle als königlicher Obercapellmeister erhielt, und sich ganz der Bildung angehender Tonsetzer und den Arbeiten für Kirche und Theater widmete, bis er im Jahre 1725, in einem Alter von 75 Jahren, mit Ruhm und Ehren überhäuft, sein Leben beschloss.

Alessandro Scarlatti war unstreitig einer der grössten Meister aller Zeiten; gleich gross in den Künsten des höheren Contrapunktes, wie in der dramatischen Recitation, in Erfindung von Melodien des edelsten und grossartigsten, zugleich treffendsten Ausdruckes, und einer freien, immer sinnigen Begleitung von Instrumenten. In jeder dieser Gattungen Reformator, kann man von ihm sagen, dass er sein Zeitalter um ein Jahrhundert überflügelt, auf den Geschmack der Zeitgenossen mächtig eingewirkt, seine Kunstgenossen zu sich erhoben, und so jenen Umschwung vorbereitet habe, welchen die Tonkunst in der gleich nachgefolgten Periode, deren Morgenröthe noch seine Augen sahen, aus der Neapolitanischen Schule, durch seine gleich grossen Zöglinge erhielt. Er ist in der Kette der Wesen als dasjenige Glied anzusehen, welches die Musik der vorigen älteren Zeit an die neue (moderne) knüpft; der Antesignan derjenigen Periode, welche von einigen Schriftstellern „der italienischen Musik schöne Periode" genannt worden ist, im Gegensatze der eben beschlossenen, von Palestrina bis zum Aufblühen der Neapolitanischen Schule, welche sie die „grosse Periode" genannt haben.

Das Recitativ brachte er zur höchsten Vollkommenheit des Ausdruckes; seine Cantaten werden besonders in dieser Beziehung als Muster, als Studien für Tonsetzer betrachtet; auch wird er als Erfinder des begleiteten, oder sogenannten obligaten Recitatives angesehen. Der Arie Form mit zwei Theilen und dem *Dacapo* wird ihm zugeschrieben. Auch soll er der erste gewesen sein, der zu seinen Opern Ouvertüren componirte, da es vor ihm gebräuchlich gewesen sein sollte, vor der Oper eine Ouvertüre von dem damals in Paris berühmten *Lully* aufführen zu lassen. *(Rousseau Dict. de Mus. Art. Ouverture*.)*

Indess glänzten in Scarlatti's Zeit auch anderwärts mehrere ausgezeichnete Tonsetzer, unter welchen besonders jene aus der Venetianischen Schule um das Jahr 1700 und theils etwas später sich auszeichneten. *Antonio Lotti,* Capellmeister der Republik an S. Marco; ein Schüler von *Legrenzi,* unter dessen Anleitung er im Jahre 1684 zugleich mit *Francesco Gasparini* (nach-

*) Dieser Angabe muss ich widersprechen, seitdem ich auf der kais. Hofbibliothek in Wien eine grosse Anzahl dramatischer Compositionen aus der Vor-Scarlattischen Periode gesehen, welche — so wie Scarlatti's Opern selbst — durchaus Original-Introductionen von verhältnissmässiger Länge zeigen, welchen man die Benennung von Ouvertüren nicht absprechen kann. — Auch die Arie mit dem *Da capo* findet man vor Scarlatti. — Leider ist in der Geschichte der Oper die lange Periode von Cesti und Cavalli bis auf Scarlatti noch immer brach.

mals zu Rom ansässig) den Contrapunkt studirt hatte; ein Meister, welcher im sublimesten Contrapunkte, wie im concertirenden oder solennen Kirchenstyle, im geistlichen Drama, wie im Madrigal, keinem nachstand, und den kühnsten und zugleich regelmässigsten Harmonisten aller Zeiten sich anreiht; — Joseph Fux, K. Carls VI. berühmter Hofcapellmeister (der Verfasser des *Gradus ad Parnassum)* der im Kirchenstyle wie im Dramatischen Meisterwerke schuf; — ein *Francesco Conti* am kaiserlichen Hofe in Wien, welchen man wegen Originalität der Erfindung und der Kühnheit, womit er manches Neue glücklich wagte, den Mozart seiner Zeit nennen könnte; sein Don Quixote (1719) enthält einen Reichthum von Witz und Humor, der diess Werk in seiner Art dem Originale des spanischen Dichters vergleichbar macht; — ein *Benedetto Marcello*, Patricier von Venedig, welcher (mit Ausnahme des Opernfaches, dem seine Muse sich nie zugewendet) in allen Stylen Meisterwerke hinterlassen hat, und dessen berühmte 50 Psalmen Davids, in bald unzählbaren Auflagen erneuert, schon so manches im Verlaufe der Zeiten gepriesene Werk überlebt haben, und noch viel solche überleben werden; — ein *Ant. Caldara*, Kaiser Carls VI. Vicehofcapellmeister, dessen Werke der Kenner in der Partitur nicht betrachten kann, ohne die Leichtigkeit in der kunstvollsten Textur und die Reichhaltigkeit der Erfindung zu bewundern; so wie Jedermann bei deren Ausführung von der Anmuth seiner Motive und deren treffendem Ausdrucke ergriffen wird. — Zu Bologna war damals *Paolo Colonna* berühmt als Tonsetzer und Lehrer im Fache des höheren Contrapunktes; er ward der Stifter der nachmals hoch geachteten Schule von Bologna.

In Frankreich wurden in dieser Epoche die Opern (Tragédies und Ballets) des erstaunlich berühmten *Lully* bewundert. Er war Intendant der Musik Ludwigs XIV. Die Franzosen haben dreissig Jahre lang und darüber (bis auf Rameau) beinahe nichts anderes gehört und hören wollen, als immer wieder die Musik des himmlischen „Baptiste“. Wahr ist es, die Verbindung von Tänzen und Chören mit der Handlung war ein Vorzug, dessen die damalige italienische Oper entbehrte; der Dialog übrigens war mehr eine Psalmodie als Recitation, nur selten durch kurze, auf keinerlei Weise ausgeführte ariöse Sätze, oder durch kurze Ritornelle unterbrochen.

In Deutschland schien das Opernwesen, ich meine eine deutsche Oper, durchaus nicht heimisch werden zu wollen. Doch nennt die Kunstgeschichte, gegen Ende des XVII. Jahrh. und im Anfange des folgenden, einen Reinhard Keyser in Hamburg, welcher eine unglaubliche Zahl (man sagt 116) deutscher Opern, theils für seine Vaterstadt, theils für den Hof von Braunschweig geschrieben hat. Sie sind leider nicht so bekannt, als sie es ohne Zweifel zu sein verdienten. (Hasse soll davon immer mit grosser Achtung gesprochen, und Keyser nebst Scarlatti für den grössten Tonsetzer jener Zeit erklärt haben.) In München und Wien galt nur italienische Oper und italienisches Oratorium.

Die Instrumental-Musik war im Anfange dieser Periode in Italien eine kaum dem Namen nach bekannte Sache. Der französische Hof hatte indessen schon seit Ludwig XIII. seine *vingt-*

quatre Violons du Roy (Violinen und Violen von verschiedenen Dimensionen) unterhalten, für welche ein Henry le Jeune und Boesset eine Art von Kammerstücken lieferten, davon P. Mersenne in seiner Harmonie universelle eine Probe mittheilt, welche allenfalls die Kindheit der Kammermusik unter einem wenig musikalischen Volke repräsentiren kann. Lully's Compositionen für die königliche Kammermusik mögen wohl um ein Bedeutendes besser gewesen sein; seine Ouvertüren (im Contraste gegen seine Gesänge) sind schon ziemlich interessant, und erinnern im Pathetischen, durch die punktirten Noten, nicht selten an Händelschen Styl. Von contrapunktischer Kunst freilich scheint er aus seiner einstigen italienischen Heimath nichts mitgenommen zu haben.

Indess ging dennoch eben von Italien auch die erste Veredlung der Instrumentalmusik aus, durch *Corelli*, *Geminiani* und *Vivaldi*, die sich gegen Ende des XVII., dann im ersten Drittel des folgenden Jahrhunderts, in Compositionen von Violin-Solos, Trios, Quartetten, dann sogenannten Concerti grossi hervorgethan haben, deren Kunst und deren Produkte jedoch mehr im Auslande (England und Deutschland) gesucht und gelohnt wurden, und lange das Vergnügen der Liebhaber ausmachten.

An guten Organisten hatte weder Italien, noch Deutschland jemals Mangel; sie behaupteten ihren alten Ruf. Auch waren sie es, die hauptsächlich den fugirten Styl aufrecht hielten, welcher indess auch in der solennen Kirchenmusik prävalirte, und worauf die Tonsetzer aller Schulen, auch in der Periode, von welcher wir eben hier sprechen, immer, und mit Glück, ihren Fleiss gewendet haben. In dieser Epoche wird auch die Theorie aller Gattungen des obligaten Contrapunktes durch *Berardi*, *Buononcini* (d. ält.) und *Fux* zuerst mit Klarheit entwickelt und die Formen der eigentlichen Fuge festgestellt.

Es bleibt nur noch übrig, von einem Fache der musikalischen Praktik zu sprechen, dessen bisher keine Erwähnung geschehen, das in dieser Epoche gewissermaassen erst entwickelt und bald zu einer bedeutenden Vollkommenheit gefördert worden ist, nämlich der Kunstgesang. Es ist begreiflich, dass in der früheren Zeit des Contrapunktes, ich meine von Dufay bis auf Monteverde, wo blos im Chore gesungen wurde, das am meisten und fast allein geschätzte Talent des Sängers in der Capelle in der Vollkommenheit seiner theoretischen Kenntnisse, und in seiner Fertigkeit, vom Blatte zu singen, bestand; war er zugleich im Besitze einer wohlklingenden Stimme, so ward dadurch sein Werth nur eben erhöht. Knaben, deren Tauglichkeit, Sopran oder Alt zu singen, auf die Zeit weniger Jahre beschränkt ist, konnten nach dem damaligen Standpunkte der praktischen Musik die Brauchbarkeit für Capellen-Gesang nicht erreichen; Frauenpersonen wurden zu so ernsten Studien nicht berufen, waren auch durch die kirchliche Etiquette ausgeschlossen; daher waren die Capellen allenthalben nur mit Männern besetzt; die Sopran- und Alt-Parte wurden nämlich von Falsettisten ausgeführt (worin besonders die Spanier in der päpstlichen Capelle berühmt waren). *Lodovico Viadana* sagt in der Vorrede zu seinen

Concerti (1602), dass diese seine Gesänge „besser von Falsettisten, als von Soprani naturali" auszuführen seien, weil diese (nämlich putti, Knaben) fahrlässig und ohne Ausdruck sängen und zu schwach seien; er schweigt von Weiberstimmen und weiss noch nichts von Castraten. Auch hat die Kunstgeschichte den Umstand angemerkt, dass nicht früher als im Jahre 1625 der erste Castrat in die päpstliche Capelle kam.

Die Einführung der Monodien, der sogenannten Concerti, des musikalisch-dramatischen Gesanges, der Cantate, der Arie in der Oper, machte zuerst das Bedürfniss schöner Stimmen und eines gebildeten Vortrages fühlbar. In der Oper war der Erfolg eben so sehr von der Kunst des vorstellenden Sängers, als von der gelungenen Composition des Autors der Musik abhängig, und deren Unternehmer waren eben so interessirt dabei, durch reichlichere Bezahlung gute Sänger aufzumuntern und für sich zu gewinnen, als die Componisten dabei interessirt waren, auf deren Kunstbildung einzuwirken. Eunuchen hatte es im Oriente seit Jahrtausenden gegeben; man weiss, dass sie in den Harems als Diener und Aufseher verwendet wurden; nirgends aber wird gemeldet, dass man sie dort zum Gesange bestimmt gehabt habe. Indess war es eine von jeher bekannte Sache, dass sie bis in das späte Mannesalter eine feine, und doch nach Verhältniss starke Weiberstimme erhalten. Es war also nicht eben schwer, darauf zu verfallen, durch eine künstliche wundärztliche Operation Knaben zu künftigen Sopransängern zu widmen, und bald kam mit der gestiegenen Ausbildung der Oper jene leidige Gewohnheit in Schwang, welche von den Philanthropen so oft beklagt worden ist, und deren Unterdrückung erst wieder unserm Zeitalter vorbehalten gewesen zu sein scheint.

Von dort an entstanden dann auch, besonders gegen Ende des XVII. und zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts, jene berühmten Singschulen, welche so viel zum Flore der Musik in Italien beigetragen haben. In der Epoche, von welcher wir eben sprechen, hatte *Pistocchi*, selbst ein Castrat, eine solche zu Bologna errichtet; *Fedi* hielt eine andere zu Rom, *Redi* zu Florenz; vortreffliche Sänger und Sängerinnen bildete damals schon Neapel, und die berühmtesten Tonsetzer beschäftigten sich gern mit der Bildung eines ausgezeichneten Talents, das ihr Kennerohr irgendwo entdeckte. Schon hatte Italien auch auswärtigen Höfen Sänger vom ersten Range geliefert. Tüchtige Sänger erzog schon lange die kais. Hofcapelle in Wien*).

Solchergestalt schien es schon in dem Zeitalter Scarlatti's, als ob die Tonkunst, besonders im Fache des musikalischen Drama, kaum noch auf einen höheren Grad der Vollkommenheit sollte gebracht werden können.

*) Unter der Regierung K. Leopolds I. erscheint in den Acten ein *Baldasarre Ferri* unter den sog. Hof-Scholaren; vielleicht identisch mit dem zu Anfang des vorigen Jahrhunderts hochberühmten Sänger dieses Namens.

XIV.

Die Epoche der neuen Neapolitanischen Schule von Leo und Durante.

1725 bis 1760.

Der Neapolitanischen Schule — als deren Stifter die Zöglinge Scarlatti's, ein *Leonardo Leo* und ein *Francesco Durante*, genannt werden, welchen aber noch *Gaetano Greco*, ebenfalls ein Zögling jenes Scarlatti, anzureihen ist — war es vorbehalten, der Musik einen noch höheren Aufschwung zu geben, und gewissermaassen deren ganze Gestaltung zu ändern. In allen harmonischen und contrapunktischen Kenntnissen (und in der Achtung derselben) trefflich erzogen, wussten die Tonsetzer dieser Schule nicht nur über den ganzen Vorrath der geerbten Hilfsmittel zu verfügen, sondern brachten nunmehr auch jene neuen und vermehrten Hilfsmittel in Anwendung, welche sich ihnen in der, mittlerweile zur höchsten Vollendung gebrachten Kunst der dramatischen Sänger, so wie zum Theil in der zeither erfolgten bedeutenden Verbesserung der Instrumente darboten.

Die wesentlichste Verbesserung aber, welche aus dieser Schule hervorging (denn die Anmuth der Gesänge und den Reichthum der Erfindung kann die Schule nirgends geben) bestand in der Regelung des rhetorischen Theiles der Melodie und der besseren Gestaltung der Arie. Die Rhythmopöie insbesondere war bisher noch wenig geordnet; es scheint, dass man bis dahin kaum deren Bedürfniss deutlich gefühlt hatte; die musikalische Phrase, als Glied einer musikalischen Periode gedacht, war gewöhnlich zu kurz, daher die Cadenzen zu häufig, und ausser dem Ebenmaasse; die Arie selbst war zu kurz, daher zu schnell vorübergehend, um den Eindruck, den sie wohl erregen konnte, durch zweckmässige Wiederholung der bedeutendsten Motive in der Seele des Zuhörers zu verstärken und zu befestigen. Die neueren Neapolitaner, indem sie die Phrase sowohl, als die Arie selbst verlängerten, scheinen zugleich den Plan zu deren Reform von der Baukunst entnommen zu haben, in welcher nicht blos Schönheit der Umrisse und der Formen jedes einzelnen Theiles, sondern auch, und wesentlich, Symmetrie in der Stellung der auf einander bezüglichen einzelnen Theile nothwendig gefordert wird. Sie verlängerten (in der Regel, wenn nicht der Ausbruch der Leidenschaft im Gedichte es anders erheischte) das Ritornell, aus dem guten Grunde, um den Zuhörer auf den folgenden Gesang vorzubereiten, ja — um desselben Erwartung zu spannen. Sie eröffneten sodann die Arie mit der Hauptmelodie, auf welche ein zweites (auch wohl drittes) passendes Neben-Motiv folgte; solche wurden in verwandten Tonleitern in verschiedenen Wendungen ausgeführt, dann noch einmal im Haupttone wiederholt, und hierauf, nach der sogenannten Cadenz, mit einem

passenden Instrumentenspiele, meistens aus dem Motive des Anfangs-Ritornelles, wurde der erste Theil geschlossen; der zweite Theil bestand aus einem kurzen Satze, welcher nicht selten aus den Motiven des ersten Theiles genommen war; dieser Satz kündigte sich, von dem ersten Theile deutlich gesondert, in einer verwandten, doch merklich verschiedenen Tonart an; auf die Cadenz, mit welcher derselbe beschlossen wurde, folgte (allenfalls nur mit einiger Abkürzung des Ritornells) das *Da capo*, oder die Wiederholung des ersten Theils.

Diese Form der Arie ward, mit geringen Abweichungen, der Typus, den alle Tonsetzer in und ausser Italien sehr bald annahmen; sie erhielt sich sehr lange, und lebt, mit geringen Abweichungen, in der eigentlichen Arie noch bis zu unserer Zeit fort. Zur Abwechselung hatte man doch auch Arien, ohne zweiten Theil, und in minder solenner Form, die man damals schon mit der Benennung *Cavata* oder *Cavatina* bezeichnete.

In dem Orchester wurden den Bogen-Instrumenten, welche bisher allein geherrscht, und nur jezuweilen ein einzelnes mit der Singstimme concertirendes Blasinstrument zugelassen hatten, ein Paar Hoboen und ein Paar Hörner, auch wohl ein Paar Flöten, ein Paar Fagotte, und mitunter Trompeten, bleibend beigesellt. Wie eingeschränkt immer der Gebrauch war, den die Tonsetzer damals von diesen Instrumenten machten, da man deren Effecte zu benutzen noch wenig verstand (vielleicht auch denselben nicht viel zumuthen durfte), so war doch durch dieselben nicht nur eine neue Nüancirung von Klang, sondern auch, wo man dessen bedurfte, eine stärkere Tonmasse, zur Vermehrung der Wirkung in Ritornellen und Zwischensätzen, gewonnen worden.

War es eine Wirkung des neuen Aufschwunges der Kunst, der Aufmunterung, welche die Tonsetzer jener Schule fanden, der Auszeichnungen, deren sie sich überall zu erfreuen hatten, war es die Aufregung durch die erhabenen Muster ihrer Lehrer, oder der glückliche Genius der Kunst, der in dieser schönen Epoche über Neapel waltete; nirgends und nie wieder standen zu gleicher Zeit so viel ausgezeichnete Meister auf dem Plane, als in dieser Epoche, und zwar allesammt aus der Neapolitanischen Schule; sie waren es, die in und ausser Italien das Gebiet der Oper beherrschten, und noch ziemlich lange über die oben bezeichnete Epoche hinaus währte der wohlverdiente Ruhm der Schule in deren späteren Zöglingen fort.

Aus ihr waren (um nur die bekanntesten zu nennen) schon früh ein *Porpora*, *Sarri*, *Carapella*, *Vinci*, *Pergolesi*, *Duni*, *Perez*, *Teradeglias*, *Feo*, *Sala*, etwas später ein *Traetta*, *Jomelli*, bald auch ein *Sacchini*, *Piccini* (der Schöpfer der italienischen *Opera buffa* mit Ensemble-Stücken und Finalen), ein *Majo*, *Anfossi*, *Caffaro*, *Guglielmi d. ä.* (letztlich noch ein *Guglielmi d. jüng.*, ein *Cimarosa*, *Paesiello* und *Zingarelli*, welche zwar einer späteren Periode angehören) hervorgegangen. Jenen muss auch noch unser *Hasse* angereiht werden, der (1720) des Greises Scarlatti väterlich freundschaftlichen Unterricht genossen und sich immer zu jener Schule bekannt hatte. Auch unser *Joseph Haydn* soll von *Porpora* Anleitung genossen haben,

und die Neapolitaner erwähnen gern dieses Umstandes, um das lange Verzeichniss der aus ihrer Schule hervorgegangenen Meister, welche das Jahrhundert geziert haben, mit einem illustren Namen in deren letzter Glanzperiode zu beschliessen.

Gewiss ist es, dass der Styl der Neapolitanischen Schule von den Tonsetzern in und ausser Italien allgemein angenommen wurde, und im Wesentlichen ist die Musik unsrer Zeit noch Neapolitanische Musik.

Es konnte kaum anders kommen, als dass der lebhafte und zierliche Styl derselben auch in der Kirchenmusik Eingang fand, welche dadurch der Theatermusik in der That nur allzu ähnlich wurde; zumal in Italien, wo zwischen der Oper und der solennen Messe — einige Fugensätze etwa abgerechnet, wodurch man dieser letzteren nur eben den Stempel von Kirchenmusik aufzudrücken meint — kaum der geringste Unterschied noch wahrzunehmen ist. Doch wurde die Orgel in Italien immer ernst und kunstreich behandelt, und die Organisten waren zu dem üppigen Style der Zeit nicht übergegangen.

Die Instrumentalmusik war auch bei den vortrefflichen Meistern der italienischen Oper nicht die brillante Partie, wie diess die Ouvertüren beweisen, welche sie ihren Meisterwerken vorsetzten. Für die Kammer lieferte indess *Domenico Scarlatti* eine grosse Zahl von Compositionen (Sonaten), welche von den solideren Liebhabern des Clavieres noch jetzt geschätzt werden; vortreffliche Quartetten für Bogen-Instrumente hat man von *Sacchini*. Die Kunst der Bogenführung ward in dieser Epoche durch *Tartini* zu einer früher nicht geahnten Vollkommenheit gebracht, und durch dessen Schüler *Nardini*, wie auch durch *Pugnani*, verbreitet; die hierdurch vermehrte Liebe für die Bogen-Instrumente wollte, wie natürlich, auch durch neue Compositionen genährt und befriediget sein, und gab einer nicht geringen Zahl derselben das Dasein. Auch die Blasinstrumente wurden mit gutem Erfolge betrieben, und viele Virtuosen thaten sich in solchen, wie in Bogen-Instrumenten, in Concerten hervor.

In Frankreich war, bald im Anfange dieser Epoche, *Rameau* als Compositeur der französischen grossen Oper aufgetreten; er theilte das Reich mit dem lange bewunderten *Lully*, und gewann, so wie sein Vorgänger, die Stimme aller Liebhaber und Kenner, Schöngeister und Gelehrten der Bevölkerung von Paris für sich, welche nun eben so orthodox und beharrlich auf Rameau schworen, als früher, seit vier Decennien, auf ihren Lully. Seine Opern fanden auch den Weg in einige Städte des nördlichen Deutschlands, wo man dieselben in Uebersetzungen aufführen liess, und es ward in deutschen musikalischen Zeitschriften (im Ernste) die Frage erörtert: ob der italienischen, ob der französischen Oper der Vorzug gebühre? — Der muntere Genius der französischen Nation gab indessen sehr bald die Veranlassung, Gesänge in die Comödie einzulegen, und es entstand hieraus eine eigene Gattung, die französische Operette, worin seit den 1740er Jahren *Monsigny*, *Philidor*, nachmals vorzüglich *Grétry*, sich hervorthaten, eine Gattung, zu welcher, wenn nicht der vornehmere, doch der gebilde-

tere Theil des Publikums sich immer mehr hinneigte. — In der Kirchenmusik hat Frankreich auch in dieser Epoche nichts geleistet, das hier erwähnt werden müsste; — die Orgel scheint nicht eben vernachlässiget worden zu sein, doch konnte ein Marchand den beabsichtigten Wettstreit mit Joh. Seb. Bach nicht bestehen. Die Instrumentalmusik für die Kammer soll in dieser Epoche in Frankreich mit Glück betrieben worden sein; die schriftstellernden Musiker im nördlichen Deutschland haben davon oft mit Lob gesprochen, und dieselbe sogar als Muster aufstellen wollen; da sie nicht blos längst verschollen, sondern auch längst „vergriffen", zudem nie bis zu uns gedrungen ist, so vermag ich nicht die geringste Auskunft davon zu geben.

In England war im Fach der englischen Oper, oder vielmehr Operette — (für die italienische Oper schrieb Händel, nachmals Gluck, Hasse und die Italiener) seit 1730 Dr. *Arne* sehr geschätzt.

Indem wir zunächst unsern Blick auf Deutschland werfen, wo gerade in dieser Epoche (eigentlich wohl einige Lustren früher) Männer aufgetreten waren, welche die Aufmerksamkeit der „Welt" auf sich zogen und deren Namen der Deutsche noch jetzt mit Stolz nennt, müssen wir nothwendig Einiges aus einer zum Theil schon früh vorhergegangenen Zeit nachholen. In Deutschland nämlich war seit der Reformation, mit der Einführung des Volksgesanges in der Kirche, eine damals (im XVI. Jahrh.) wirklich neue, allerdings originelle Gattung, der metrische Choral, entstanden. Der Gebrauch, diesen Choral mit der Orgel harmonisch zu begleiten, das Streben der Organisten nach einer sinnigen und mannichfaltigen Begleitung desselben, hatte allerdings am meisten dazu beigetragen, die Harmonie und den künstlichen Contrapunkt über den Choral auszubilden und in Aufnahme zu bringen. Auch hat Deutschland seit jener Periode, und besonders im XVII. Jahrhunderte, sich der grössten Meister im Orgelspiele zu rühmen gehabt. Die Meisterschaft auf diesem Instrumente, so wie sie den Besitz der ganzen überlieferten Kenntniss des höheren Contrapunktes voraussetzte, führte hinwieder zu dessen immer tieferem Studium, und die Gewandtheit in dessen Ausübung aus dem Stegreife gab dann die natürliche und nächste Veranlassung zu den ausgezeichneten Compositionen, welche von den wackersten Meistern in Schrift und Druck verbreitet wurden. Und da, um ihrem Genius zu genügen, je weiter Studium und Kunst getrieben wurden, selbst die Orgeln eine verbesserte, zum Behufe der Ausweichung in jede nur denkbare Tonleiter dienliche Temperatur annehmen mussten, und da zugleich, in den tausenderlei Combinationen, welche im fugirten Satze durch das Obbligo herbeigeführt werden, neue, früher nicht schon gebrauchte, und doch nothwendig auf irgend eine Regel zurückzuführende Harmonien zum Vorscheine kommen mussten; so begreift man, wie gerade diese Organisten das Gebiet der Harmonie erweitert haben und darin selbst Gesetzgeber werden konnten,

Quos penes arbitrium est, et jus et norma loquendi.

Auch ist seit *Rameau* (1722) und *d'Alembert*, die zuerst eine eigentliche Theorie der Har-

monie entwickelt haben, weder in Frankreich wieder, noch in Italien, so emsig und so glücklich an der Theorie der Begleitung und des Contrapunktes und der Setzkunst in allen Theilen gearbeitet und so viel gedruckt worden, als eben in Deutschland; es genüge, hier nur aus jener frühen Zeit die Namen *Mattheson*, *Carl Phil. Emanuel Bach*, *Marpurg*, *Kirnberger*, *Sorge*, *Daube* u. a. m. in Erinnerung zu bringen.

Aus solchen Organisten-Schulen, als wir eben beschrieben haben, sind früh, im XVIII. Jahrh., die deutschen Heroen dieser überall so merkwürdigen Epoche, ein Händel und ein Joh. Sebastian Bach, hervorgegangen, welche — wie es scheint — in Ewigkeit unübertroffen, ja unerreicht bleiben werden; kein Land, keine Schule, keine Zeit hat Etwas aufzuweisen, das den Oratorien des Einen und den Fugenwerken des Andern auch nur angenähert werden könnte. Sie stehen so einzig, darum aber auch so isolirt da, dass ich es nicht über mich vermocht hätte, sie an die Spitze einer Epoche zu stellen, deren folgende weder als eine Fortsetzung, noch und viel weniger als eine Vervollkommnung der ihrigen angesehen werden könnte; sie haben eine eigene Periode begonnen und beschlossen. Die höhere Ausbildung der Musik in der Folgezeit berührt auch nur Gattungen, welche zum grossen Theile vom Geschmacke der Zeit abhängig sind, welche das Alte immer verschlingend (*tempus edax rerum*) und ewig ungesättigt, gerade in diesen Gattungen stets Neues fordert.

In der Instrumentalmusik waren die Deutschen in dieser Epoche gewiss auch anderwärts nicht müssig; allein Jedermann weiss, dass keine andre Gattung so sehr als diese einerseits von dem Geschmacke der Nation abhängig ist, anderseits so sehr als sie der Mode unterliegt; daher mag es erklärt werden, dass, indess wir heute noch Gesänge aus den Opern oder Cantaten eines Cavalli, Cesti, Carissimi u. a. aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts nicht ohne einiges Wohlgefallen anhören könnten, die „galant" sein sollende Instrumental-Musik aller Länder aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts uns äusserst fade, wenn nicht lächerlich vorkommt, dass die solideren Liebhaber der Violine wohl noch *Corelli's* Werke aus den 1690er Jahren suchen und in ihre Sammlungen aufnehmen, die Kammermusik einer viel späteren Periode aber unbeachtet und längst vergessen ist, dass sich aus der Epoche, von der wir jetzt sprechen, solche Werke erhalten haben, welche, wie die Quartetten, Trios und Concerti eines *Händel*, oder die Fugen und Präludien eines *Joh. Seb. Bach*, entweder im strengen Contrapunkte, oder doch in einem ernsteren (studirten) Style gearbeitet sind, indess die Compositionen Anderer in der damals für „galant" gehaltenen Manier kaum noch genannt werden, und wo deren etwa noch zum Vorscheine kommen — wenn nicht irgendwo eine Bibliothek oder ein Antiquitäten-Sammler dieselben rettet — Gefahr laufen, als Makulatur verbraucht zu werden.

Von einer eigenen deutschen Oper ist in dieser Epoche nichts zu vernehmen gekommen. An den grösseren Höfen war die italienische Oper beliebt, welche theils von italienischen, theils und häufig auch von deutschen Meistern componirt wurde; an anderen Höfen und in den Städten,

welche diess Schauspiel pflegten, wurden eben nur Uebersetzungen italienischer Opern und auch wohl französischer Operetten verlangt; in den 1760er Jahren und später jedoch schrieben *Hiller*, *Georg Benda* und einige Andere deutsche Original-Opern, eigentlich Lustspiele mit Gesang, nach Art der nicht lange vorher eingeführten französischen Operette. — Im Fache der geistlichen Cantate und des grossen Oratoriums zeichneten sich in Deutschland (unter Vielen) Stölzel in Gotha und Telemann in Hamburg aus; vor allen aber Graun, dessen Tod Jesu, zumal in Absicht auf die Recitative und Chöre, mit Recht für ein classisches Werk angesehen wird, der aber auch eine grosse Zahl italienischer Opern (für Berlin) geliefert hat, und dessen italienische Kammer-Cantaten den besten dieser Gattung nicht nachstehen.

XV.

Epoche Gluck.

1760 bis 1780.

So wie, nach Salomo, unter dem Monde nichts vollkommen ist, so mussten auch früh oder spät einige mehr oder minder erhebliche Mängel wahrgenommen werden, welche, entweder uranfänglich oder im Verlaufe der Jahre eingeschlichen, den von der Neapolitanischen Schule eingeführten Formen anklebten.

Untersuchen wir heut zu Tage ihre Werke, so drängt sich uns (obgleich wir in einer Zeit leben, in welcher die Lieblinge des Tages uns Wiederholungen und Längen neuerdings „goutiren" gelehrt haben) die Bemerkung auf, dass die Arien der Neapolitaner, und der in deren Manier arbeitenden Tonsetzer jener eben beschriebenen Epoche doch wohl über die Gebühr gedehnt waren; — dass die Wiederholungen das Maass der ästhetischen „Raison" überschritten; — dass deren Mittelsatz, oder die sogenannten *seconda parte* gegen den Hauptsatz, oder eigentlich gegen die vorhergegangene, ausgeführte und geschlossene Arie, zu geringfügig und ausser allen Verhältnissen war; — dass endlich das simple *Dacapo*, d. i. die Wiederholung einer ganzen so eben gehörten, durch die *seconda parte* kaum merklich unterbrochenen Arie, nach den Grundsätzen einer philosophischen Critik nicht gebilligt werden könne.

Doch waren jene Längen und diese Wiederholungen nicht der einzige Flecken in der damaligen italienischen Oper; dass grössere Uebel war die Einführung der *Aria di bravura*, jene sinnlosen Schnörkel, wodurch so manches herrliche Werk entstellt ist, das wir sonst gern als ein in jedem Betrachte gelungenes Meisterstück anerkennen würden; — das grösste Uebel aber war endlich die Versteinerung der Manier, welche der Tod der Kunst ist.

Ob ähnliche Reflexionen über die italienische Oper schon damals gemacht worden sind, wüsste ich eben nicht zu sagen. Das blosse Titelverzeichniss und die Inhalts-Anzeigen der über das italienische Opernwesen damals gedruckten Bücher oder Brochüren zeigt davon eben keine Spur, und es scheint wirklich, dass die Autorität der Meister, die Macht der Gewohnheit, der Reiz der herrlichen Melodien, dazu die Virtuosität der in dieser Epoche in grosser Zahl blühenden vortrefflichen Sänger, — endlich auch wohl der Stolz der Nation auf ihre Oper — ihre Critiker geblendet hatte; in Frankreich aber und in Deutschland war die Critik nur mit dem Opernwesen der eigenen Bühnen beschäftigt.

Indess waren es jene Betrachtungen, welche den Ritter von Gluck*) — nachdem er selbst eine Zeit lang in Italien und in London in der bisherigen Manier mit Glück gearbeitet hatte, bestimmten, eine Reform der Oper durch Beseitigung jenes eitlen Formenwesens zu versuchen. Er theilte seine Ansicht Männern von Geist und Geschmack mit, die nicht umhin konnten, dieselbe zu billigen, und durch deren Urtheil er noch mehr zur Ausführung seines Vorhabens angefeuert wurde; er wusste nun die Dichter, welche auch ihrerseits zu der beabsichtigten Reform der Oper die Hand bieten mussten, für seine Absicht zu gewinnen. So vorbereitet, machte der geniale Mann in Wien den ersten Versuch einer Neuerung im Jahre 1764, mit der nach seiner Anleitung von Calsabigi gedichteten Oper Orfeo, welche sogleich mit dem lebhaftesten Beifalle aufgenommen ward; ihr folgten ebendaselbst die Alceste und Elena e Paride.

Im Jahre 1772 erhielt er den Ruf zur grossen Oper in Paris, wo er seine vorhin genannten Opern in französischen Uebersetzungen aufführen liess und seine beiden berühmten Iphigenien, *en Aulide* und *en Tauride*, dann die *Armide* componirte; Werke, welche desselben Triumph nicht nur über die bisherigen Idole der Pariser, *Lully* und *Rameau*, sondern auch über einen zugleich eben anwesenden mächtigen Nebenbuhler *(Piccini)* vollendeten, nachdem „für und wider" eine grosse Zahl von Schriften im Drucke gewechselt worden war.

„Als ich es unternahm (sagt *Gluck* in der italienischen Zueignungsschrift seiner *Alceste* an den Grossherzog von Toscana Peter Leopold), diese Oper in Musik zu setzen, war es mein Vorsatz, letztere von allen jenen Missbräuchen zu entledigen, welche durch eine übel verstandene Eitelkeit der Sänger, oder durch eine zu grosse Nachgiebigkeit der Tonsetzer eingeführt, seit so langer Zeit die italienische Oper entstellen, und aus diesem grossartigsten und schönsten das lächerlichste und langweiligste aller Schauspiele machen."

„Ich wollte die Musik auf ihre wahre Aufgabe beschränken, der Poesie zum Behufe des Ausdruckes der Worte und der Situation des Gedichtes zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder diese durch unnütze überflüssige Zierrathen zu erkälten, und ich dachte, sie müsse dasselbe leisten, was bei einer richtigen und wohlangelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit

*) Geboren in der Oberpfalz auf der fürstlich Lobkowitzischen Herrschaft Weidenwangen, im Jahre 1714; gestorben in Wien 1787.

der Farben leistet, und der wohlgewählte Gegensatz von Licht und Schatten, welcher dazu dient, die Figuren zu beleben, ohne deren Umrisse zu verunstalten.''

,,Darum habe ich weder die handelnde Person in der grössten Wärme des Dialoges aufhalten wollen, um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch wollte ich sie in der Mitte eines Wortes auf einem günstigen Vocale Halt machen lassen, um in einer langen Passage mit der Geläufigkeit ihrer schönen Stimme zu prangen, oder um zu warten, dass ihr das Orchester Zeit gönne, zu einer Cadenz den Athem zu sammeln. Ich meinte nicht, über die *seconda parte* einer Arie, wäre sie auch noch so leidenschaftlich und wichtig, schnell hinüber eilen zu müssen, um die Gelegenheit zu erhalten, die Worte des ersten Theiles regelmässig viermal wiederholen zu lassen und die Arie dort zu endigen, wo vielleicht ihr Sinn nicht geendiget ist, um dem Sänger die Gelegenheit zu gewähren, zu zeigen, dass er wohl im Stande sei, eine Stelle eben so oft nach seiner Laune zu verändern; überhaupt wollte ich alle jene Missbräuche verbannen, gegen welche schon seit geraumer Zeit der gesunde Menschen-Verstand und der richtige Sinn geeifert haben.''

,,Ich stellte mir vor, die Ouvertüre sollte den Zuhörer auf die Handlung vorbereiten, und so zu sagen den Inhalt derselben ankündigen; das Instrumentenspiel sollte sich nach dem Maasse der Wichtigkeit oder der Leidenschaft richten, ohne jenen schneidenden Abschnitt zwischen der Arie und dem Gespräche zu zeigen; es solle den Redesatz nicht zur Unzeit abschneiden, noch die Kraft und die Wärme der Handlung unterbrechen.''

,,Ich glaubte ferner, mein grösstes Bestreben müsste darauf gerichtet sein, mich einer schönen Einfachheit zu befleissigen; ich wollte vermeiden, mit Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit zu glänzen; die Erfindung irgend einer Neuheit galt mir nur dann etwas, wenn sie sich natürlich aus der Situation und aus dem Ausdrucke ergab, und ich trug niemals ein sonderliches Bedenken, der Wirkung zu Liebe, auch wohl eine Regel aufzuopfern. Dies sind meine Grundsätze. Zu meinem guten Glücke fügte sich das Buch vortrefflich zu meinem Vorhaben; der berühmte Dichter *(Calsabigi)* hatte bei der dramatisch-scenischen Bearbeitung einen neuen Weg eingeschlagen, in dessen Folge an die Stelle der blumenreichen Schilderungen, der überflüssigen Gleichnisse und der lehrreichen, aber kalten Sittensprüche, die Sprache des Herzens trat, die gewaltigen Leidenschaften, die ergreifenden Situationen und ein immer wechselndes Schauspiel.''

,,Der Erfolg hat meine Maximen gerechtfertiget, und der ungetheilte Beifall in einer so aufgeklärten Stadt hat deutlich erwiesen, dass die Einfachheit, die Wahrheit und Natürlichkeit in allen Werken der Kunst der wahre Grund des Schönen sind.''

So weit Gluck. Sein feiner ästhetischer Tact und geläuterter Geschmack haben ihn glücklich an der Klippe vorbeigebracht, zu welcher jene an sich vortrefflichen Maximen verlocken könnten, wenn man der Poesie und der ,,Situation'' jede Rücksicht auf die Forderung der Musik, welche doch auch in der Oper als selbständige Kunst bestehen muss, opfern zu müssen

meinte. Sein Genie hat, bei aller Sorgfalt für die Poesie, die Selbständigkeit, so wie die Schönheit seiner Musik zu behaupten gewusst; sie ist bei ihm auch keineswegs die „Dienerin" der Poesie; sie ist dieser eine liebende Schwester, anscheinend zwar fast nur bedacht, deren Vorzüge in das Licht zu setzen, doch selbst zu reizend, um nicht über sie den Preis zu erhalten. Glucks Melodien entzücken in Verbindung mit den Worten durch die Wahrheit des musikalischen Ausdruckes; sie würden aber auch, von den Worten entkleidet, an und für sich noch für schön und bedeutsam gelten. Und wenn zwar seine Gesänge ihre ganze Wirkung nur im Zusammenhange der Scenen gewähren, darum, aus dem Zusammenhange gerissen, zu Productionen im Concerte sich wenig eignen; so sind sie doch keineswegs formlos, und ihre Motive treten in ihrer Anmuth deutlich genug hervor, um sie nach dem Anhören seiner Opern eben so gern und eben so leicht aus dem Gemüthe zu wiederholen, wie wenn man irgend einmal aus einem Opernhause Italiens trat.

Vielleicht war man für die Gluck'sche Reform nirgends mehr vorbereitet, als eben in Paris, dessen bis dahin von *Lully* und *Rameau* beherrschter „grosser Oper" die Formen der italienischen (ja vielleicht nur zu sehr alle Formen) immer fremd geblieben waren, so wie das französische Publikum anderseits auch von den minder anspruchvollen, jedoch natürlichen und angenehmen Formen der Operetten des schon damals beliebten *Gretry* leichter in den einfachen, den richtigen Ausdruck mit allem Reize der Melodie verbindenden Styl Glucks eingehen konnte.

Nicht eben so bedeutend war Glucks Einfluss zunächst auf die Oper in Italien, doch war es immer schon ein bedeutender Schritt, dass man auch dort gegen das Jahr 1780 von der Arie mit zwei Theilen abging, das bequeme *Da capo* aufgab, den Mittelsatz in der Mitte der Arie nicht mehr sonderte, sondern in dieselbe verwebte, aus diesem unvermerkt in den ersten Satz zurückkam, und diesen mit einiger Veränderung zu Ende führte, wodurch die Arie doch wenigstens ein zusammenhängendes, so zu sagen aus einem Gusse geformtes Ganze bildete; immer noch wurden aber die Bravour-Coloraturen, am bestimmten Orte, als ein wesentlicher (integrirender) Theil der Arie betrachtet.

Weit bedeutender war der Einfluss der Gluck'schen Reform auf das Opernwesen in Deutschland, dessen Tonsetzer nach desselben Beispiele sich besonders des Ausdruckes befleissigten, ohne die Form durchaus zu beseitigen, und von den Hilfsmitteln glücklichen Gebrauch machten, welche sie in der eben unter ihnen damals aufgeblühten Instrumental-Musik fanden, in deren herrlichem Gebrauche in der Oper ihnen eben Gluck das Vorbild aufgestellt hatte.

So war durch Gluck die Epoche Mozarts und Haydn's vorbereitet worden, zu welcher wir nun unmittelbar übergehen wollen.

Ich darf indess diesen Abschnitt nicht beschliessen, ohne noch des grossen (Johann Sebastian) Bach verdienstvollsten Sohn Carl Philipp Emanuel hier in Erinnerung zu bringen, welcher, ohne der Schule des Vaters abzufallen, mit dem Ernste und der Gründlichkeit

derselben die Annehmlichkeit der neueren Setzarten zu verbinden wusste. Seine Arbeiten im Fache der Kirchenmusik, der grossen geistlichen Cantate und des Oratoriums, sind eben so schätzbar, als seine zahlreichen Instrumental-Compositionen. Er war gewissermaassen der Vorläufer unsers Haydn, der persönlich mit ihm in freundschaftlicher Verbindung stand, und mehr als ein Mal erklärte, wie viel er in diesem Fache ihm verdanke. Durch sein berühmtes Werk: „die wahre Art, das Clavier zu spielen", so wie durch seine gediegenen Clavier-Compositionen, hat er den Grund gelegt zu einer besseren und geschmackvolleren Behandlung dieses Instrumentes, welches nachmals durch einen *Muzio Clementi* und durch einen *W. A. Mozart* jener Stufe von Vollkommenheit zugeführt worden ist, auf welcher wir dasselbe heute bewundern.

XVI.

Epoche Haydn und Mozart.

1780 bis 1800.

Joseph Haydn in Wien (geb. zu Rohrau in Nieder-Oesterreich 1732, gest. 1809) hatte schon um das Jahr 1770 durch seine Instrumental-Compositionen einen ausgezeichneten europäischen Ruf erworben; doch fällt seine Glanzperiode hauptsächlich in die Jahre 1780 bis 1800, in welcher Zeit er seine meisten und vorzüglichsten Quartetten und Symphonien, seine herrlichen Messen, und endlich seine grossen unvergänglichen Oratorien, die Schöpfung und die Jahreszeiten, lieferte. Er ist der Schöpfer der interessantesten Gattung der Kammermusik, des „gearbeiteten Quartettes"; er ist es, der der „grossen Symphonie" ihre Form gab. Die gesammte Instrumental-Musik brachte er auf einen früher nicht geahnten Grad von Vollkommenheit. Bei einem unerschöpflichen Quell der Erfindung, im Besitze der ausserordentlichsten Gewandtheit, seine Motive in den mannichfaltigsten Abwechselungen auf die anziehendste Weise durchzuführen; mit der vollkommensten Kenntniss der Instrumental-Effecte, hat er jedem seiner Werke den Stempel des Genies aufgedrückt, und noch spät wird auf sie als auf Muster des „wahren Schönen" gewiesen werden.

Auch *Wolfgang Amadé Mozart* (geb. zu Salzburg 1756, gest. in Wien 1791), welcher zwar schon im jugendlichen Alter, in den 1770er Jahren, in Italien als Opern-Componist mit Glück aufgetreten war, begann seit 1780, gleichfalls in Wien, seine eigentliche Glanzperiode, welcher, nicht zwar zu früh für seinen Ruhm, wohl aber zu früh für die Kunst und für seine Verehrer, ein unerbittliches Schicksal nur zu bald (1791) ihr Ziel setzte.

In der Instrumental-Composition war Joseph Haydn, sein väterlicher Freund, ihm Vorbild und Muster gewesen, wie im dramatischen Fache Gluck, und in den höheren contrapunktischen

Arbeiten Händel und Johann Seb. Bach, für welche er von Verehrung durchdrungen war. In den beiden ersten Gattungen schwang er sich mit seinen Vorbildern auf gleiche Höhe, ja durch den Reichthum seines Genies, durch eine erstaunenswürdige Richtigkeit eines angebornen ästhetischen Gefühles, durch eine höchst glückliche Anwendung früh erworbener contrapunktischer Fertigkeit wohl noch höher. Im Fache der Oper ist er bisher von Niemand übertroffen worden. In einer andern Zeit und mit anderer Richtung wäre er auch ein Händel und Bach geworden: — doch es ist besser so!

Durch *Haydn* und *Mozart* war die Tonkunst in allen Fächern zur höchsten Vollkommenheit gediehen; ihr Styl war das ausschliessende Muster für alle Tonsetzer in Deutschland und Frankreich; was die spätere Zeit Grosses und Schönes hervorgebracht, von dort her nimmt es seinen Ursprung. Man muss daher jene Beiden als Stifter einer neuen Schule bezeichnen, welche man die deutsche, oder (vielleicht richtiger, weil eben in Deutschland zeither ein Nebenzweig, eine Secte, entstanden ist, welche sich gern diesen Namen beilegen lässt) die „Wiener Schule" nennen mag.

Durch ihre Werke begeistert, schufen noch in den 1790er Jahren die französischen Opern-Componisten — noch sind ihre Namen uns geläufig — Meisterwerke in ihrem Fache, und auch Frankreich sah, noch gegen Ende dieser Epoche, die Morgenröthe seiner zunächst bevorstehenden glänzendsten Periode der Tonkunst.

In der Erinnerung an jene schöne Zeit der 1780er und 1790er Jahre, an die Eindrücke, welche eine eben in neuem merklichen Aufschwunge begriffene, gleichsam verjüngte Kunst immer hervorzubringen pflegt, — Eindrücke, die sich so wenig schildern, als sie sich auch nicht wieder erregen lassen — werden wenigstens meine Alters-Genossen die Epoche Mozarts und Haydn's, bei aller Achtung für das vortreffliche Neuere, mit mir einstimmend, der Musik „goldnes Zeitalter" nennen.

Unter den ausgezeichneteren Characteren dieser Zeit sei hier noch der Tribut schuldiger Anerkennung gezollt dem vortrefflichen *Naumann*, bei uns durch mehrere Kirchenmusiken, vorzüglich durch sein „Vater unser" bekannt, das sich dem Besten seiner Zeit anreiht, und durch die Oper „Cora", die wir in deutscher Uebersetzung (aus dem Schwedischen) und leider nur am Claviere zu hören bekommen haben.

Im Fache der Instrumental-Musik waren, unter den solideren und nicht allzu einseitigen Liebhabern dieser Gattung, die Quartetten und Quintetten von *Bocherini*, neben jenen von Haydn und Mozart, gebührend geschätzt.

Die Leistungen eines *Cimarosa*, *Paesiello*, *Sarti*, *Salieri*, *Zingarelli* u. a. im Fache der italienischen Oper sind uns noch in frischem Andenken.

XVII.
Epoche Beethoven und Rossini.
1800 bis 1832.

Wenn man in der Geschichte der Kunst die Epochen mit Recht nach den Meistern benennt, welche in irgend einer Zeit Neues zu schaffen glücklich versuchten, und vor andern die Stimmen der Zeitgenossen für sich gewannen, so müssen wir diese letzte Decennien — unsere Zeit — die Epoche *Beethoven's* und *Rossini's* nennen; obauch der letztere eigentlich um ein Decennium später auftritt, und der erste seine Bahn hienieden bereits geendet hat.

Wie der eine, einst der Wiener Schule herrlichster Zögling, in seinen Instrumental-Compositionen unübertroffen glänzt, so haben des andern höchst lebhafte und ausdrucksvolle Opern mit allen Mitteln der Kunst der Instrumente, wie des Gesanges, unwiderstehlich wirkend, den ungetheilten Beifall seiner Zeit errungen.

Ich kann mir es erlassen, auch ist es hier nicht meine Aufgabe, die Vorzüge dieser Lieblinge unserer Zeit darzustellen, viel minder eine Critik ihres Styles zu wagen. Die Folgezeit wird deren Werke einst unbefangener schätzen; es ist mit der Musik einer ganzen Periode, wie überall mit weit im Raume ausgedehnten Gegenständen; man kann solche nur in einer gewissen Entfernung überblickend und vergleichend schätzen.

Ueber den Zustand der Kunst in dieser Epoche überhaupt lässt sich indess, wie ich meine, Folgendes bemerken.

Die Meisterwerke eines Haydn und Mozart hatten, seit der vorigen Epoche, der Musik in jeglicher Gattung einen neuen Schwung gegeben; die Frischheit der Gedanken, die Kühnheit in deren Ausführung, die Mannigfaltigkeit ihrer Harmonie und die Freiheit, ja oft anscheinende Ungebundenheit in den Modulationen, gab den Tonsetzern einen neuen Typus, und vorzüglich ward die Art und Weise, wie jene genialen Meister die Orchester-Instrumente angewendet hatten, worin man, wie es scheint, den wirksamsten Hebel ihrer Effecte gefunden zu haben glaubte, als das Vorbild angesehen, dem man nachstreben, das man wo möglich übertreffen müsse. Die Fortschritte, welche insbesondere die eigentliche Instrumental-Musik durch deren bewundernswürdige Compositionen gemacht hatte, und die eben noch überall zunehmende Liebhaberei für diese Gattung, konnten nicht anders, als den Eifer der Instrumentisten gleichfalls mächtig beleben, deren Virtuosität denn auch in dieser unserer letzten Epoche wirklich einen Grad erreicht hat, der die Möglichkeit einer weiteren Steigerung kaum noch denken lässt. Sehr natürlich, dass hinwieder die Tonsetzer jetzt auch die Wirkungen des Instrumental-Satzes mehr als je vorher in Anschlag brachten. Beethoven hat darin früher kaum Geahntes geleistet, und

die von Mozart vorgezeichnete Bahn noch bedeutend erweitert; — die geistreichen französischen Tonsetzer gegen Ende der letzteren und in den ersten Jahren dieser glänzenden Epoche haben auf gleichem Wege ihrer Oper einen neuen und mächtigen Schwung zu geben gewusst, — und selbst der grosse Matador der neueren italienischen Oper bemächtigte sich der nun erkannten Effecte der (ihm durch und durch bekannten) deutschen Instrumental-Musik, welche er, das Vorurtheil der Nation und die Eitelkeit ihrer Sänger besiegend, in ihre Oper mit unerhörtem Glücke übertrug; in welcher zwar auch schon vor ihm (obgleich noch mit verständiger Bescheidenheit) *Ferdinand Paer* und *Simon Mayer* Mozart'sche Instrumentation eingeführt hatten.

Indess ist die Macht der Instrumente und der Ueberraschungen allmählich auch wieder überschätzt worden; man überbot die Vorgänger und überbot sich selbst in dem Ringen nach Effecten; ein gefährlicher Luxus schlich sich ein; — — — — — — — — — — — — — —

Unter der Hand des Genies freilich gedeiht jede Gattung in seinem Style; aber sein Beispiel ist darum nicht immer ein erspriessliches für die Kunst; ein übermässiger Gebrauch der Kunstmittel verwöhnt sehr bald die Zeitgenossen; ihre Wirkung ist nicht bei jeder wiederholten Erscheinung mehr dieselbe, und zwei Mal zwei ist endlich nicht mehr vier.

Die Gerechtigkeit fordert es übrigens zuzugeben, dass auch diese Epoche sehr werthvolle Werke in jeder Gattung hervorgebracht hat, deren Urheber ihren gebührenden Rang neben den grössten Meistern der vergangenen Zeit würdig einnehmen, und dass auch in dieser Epoche die Kunst überhaupt einen bedeutenden Fortschritt gemacht hat, besonders in Absicht auf die Vervollkommnung der Kunstmittel und der Kenntniss ihres Gebrauches, davon für die Oper, wie für die Instrumentalmusik, sich für die Zukunft noch mehr Gutes hoffen lässt. — Die Kunst des (jetzt ausschliessend so genannten) Contrapunktes und der Fuge, nach dem dermaligen Standpunkte unserer Musik fast nur der Kirche und dem Oratorium zugewiesen, daher den Praktikern vielleicht nicht so geläufig, als ehemals, ist darum keine verlorne Kunst; noch mangelt es nicht an Männern, die dieses ewige Feuer unterhalten, und oft genug hiervon der Anerkennung würdige Proben ablegen; auch sind Anzeigen vorhanden, dass für das Studium dieser Kunst, eben in der neuesten Zeit, und besonders unter den Deutschen, ein neuer Eifer rege geworden ist. Im Fache der Kirchenmusik insbesondere, der edelsten und erhabensten Gattung (die wir zur Simplicität der Palestrina'schen Periode doch nimmer können zurückführen wollen), kann sich unsere letzte Epoche einer bedeutenden Zahl ausgezeichneter Werke des grossartigsten Styles rühmen, und auf der Orgel haben wir neulich Meister gehört, die als solche in der glänzendsten Epoche dieses Instrumentes würden anerkannt worden sein.

Blicken wir nun auf die Jahrhunderte zurück, welche seit der Entstehung der harmonischen Kunst verflossen sind, so ist es erfreulich, zu sehen, wie die schönste der Künste, durch

eine Reihe von Epochen, stufenweise, anscheinend langsam, doch mit sicherem Schritte, zu jener Vollkommenheit emporgestiegen ist, welche wir (wie ich meine, mit Recht) glauben erreicht zu haben. Aber die Gränze dieser Kunst, welche nicht, wie die bildende, ihren Vorwurf und ihr Vorbild, zugleich aber auch ihre Schranke, in der Natur gegeben findet, sondern aus den unergründeten Tiefen des Gemüthes, aus dem Geiste einiger genialer Menschen, welche die Vorsehung in kürzeren oder längeren Zwischenräumen der Zeit geboren werden lässt, in neuer, früher ungekannter und ungeahnter Vollkommenheit in das Leben tritt — die Gränze der Tonkunst, sage ich, hat Niemand gemessen, und Frevel wäre es, die Producte unserer Zeit als das *non plus ultra* zu bezeichnen.

Und doch drängen sich unwillkommen die Fragen auf: Ob nicht endlich auch die Tonkunst ihr gesetztes Ziel habe? ob unter den Schwesterkünsten, deren höchsten Flor und deren allmähligen Verfall die Menschheit im Verlaufe der Zeitalter gesehen hat, sie allein sich des Vorrechtes eines immer blühenden, immer reifenden Jünglings-Alters zu erfreuen haben könne? ob nicht endlich auch sie dem Schicksale unterliegen müsse, das seine Gewalt über das Schöne, wie über Grosses und Mächtiges, in der Geschichte des Menschengeschlechtes beurkundet hat? ob nicht etwa schon jetzt die leidigen Vorzeichen ihres Verfalles, vielleicht ihres nahen Verfalles, wahrzunehmen seien?

Der Historiker, der es nur mit der Vergangenheit zu thun hat, kann sich der Beantwortung so verfänglicher Fragen schicklich entschlagen; eben ihm aber steht es zu, in Erinnerung zu bringen, dass die Klagen über den Verfall, ja über den Verlust der ,,guten alten Musik'', so weit die Urkunden zurück reichen, in jedem Zeitalter gehört worden sind, während doch zugleich jedes Zeitalter den höchsten Gipfel der Kunst erreicht zu haben glaubte. So war es in der Epoche eines Palestrina, Carissimi, Scarlatti, in jener der Neapolitaner; so zur Zeit Haydn's und Mozarts; die Producte unserer Zeit aber nennen wir wohl gar ,,classisch''. Darüber nun wird nach hundert Jahren die Geschichte Auskunft geben. Wir wollen indess für die schöne Kunst das Beste hoffen. Sollte sie einst sinken, so müsste sich auch dann der oft wiederholte Spruch bewähren: ,,Wo irgend die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler verfallen''. Wir aber wollen uns gern überreden lassen, von diesem Punkte noch sehr fern zu stehen.

Hiermit nun wäre unser Cyclus von Vignetten zur Darstellung der Geschicht-Epochen unserer Tonkunst geschlossen. Es wäre (um in dem Gleichnisse zu bleiben) dem Zeichner derselben nicht schwer gewesen, den in den Vordergrund gestellten Gruppen ein ansehnliches Gefolge mehr oder minder berühmter Leute der verschiedenen Schulen beizugeben. Er musste sich dieses versagen, aus Besorgniss, der Deutlichkeit des Bildes Eintrag zu thun, wenn er dasselbe mit Köpfen überdeckt hätte, die endlich doch — einige bedeutende Physiognomien abgerechnet —

vermöge der gemeinschaftlichen Abstammung, zumal in der perspectivischen Aufstellung im Hintergrunde, meistens eine gewisse Familien-Aehnlichkeit gezeigt haben würden.

Ich will indess diesen Mangel einigermaassen durch das hier nachstehende Verzeichniss vergüten, welches, indem es zugleich den Zweck hat, die Epochen nochmals überblicken zu lassen, die Namen noch mehrerer Tonsetzer, Lehrer und Schriftsteller enthält, welche, neben den grössten der Zeit, sich hervorgethan haben, ohne doch, dass ich damit den Ansprüchen vieler, deren Namen man darunter vielleicht vermissen könnte, zu nahe getreten sein will.

Dass ich das Verzeichniss in der letzten Epoche offen lasse, so wie ich auch schon oben die illustren Autoren unserer Zeit und deren besondere Verdienste eigens anzuzeigen Bedenken getragen, können mir die Männer dieser Epoche um so mehr zu gut halten, als ihre ausgezeichneten Werke jetzt überall zu hören sind, und ihre achtbaren Namen von aller wahren Kunstfreunde Lippen ertönen.

Uebersicht der Epochen

der

europäisch-occidentalischen Musik,

mit einem

Verzeichnisse

der

Tonsetzer, Lehrer und Schriftsteller,

welche sich in jeder Epoche vor andern hervorgethan haben.

Abkürzungen:

Nd. Niederländer. — Dt. Deutscher. — It. Italiener. — Fr. Franzose. — Engl. Engländer. — Sp. Spanier. — Schr. Schriftsteller. — Theor. Theoretiker. — Polem. Schr. Polemischer Schriftsteller. — Syst. Systematiker. — P. Pater. — Ab. (Abate) u. dgl.

I.

Epoche Hucbald.

Das X. Jahrhundert. 901—1000.

Hucbaldus von S. Amand in Flandern, † 930, beschreibt zuerst das Verfahren, einen gegebenen Gesang mit einer zweiten oder mehreren Stimmen zu begleiten, d. i. mit 4 oder mit 5 und 8 in gerader Bewegung; auch zweistimmig mit andern, nicht consonirenden Intervallen. Alles sehr übel klingend. — Tonschrift: Aufgeschichtete Sylben des Textes zwischen Linien, oder eine von ihm erfundene Buchstabenschrift nach altgriechischer Art. Sie ist nicht in Gebrauch gekommen.

II.

Epoche Guido.

Das XI. Jahrhundert. 1001—1100.

Guido von Arezzo, Benedictiner-Mönch von Pomposa, blühte in den Jahren 1020—1040; erneuert die Lehre von dem Organo. — Tonschrift: Die Neumen oder *nota romana* der früheren Periode, mit Hilfe von Linien verbessert; — auch die sieben Gregorianischen Buchstaben des lateinischen Alphabets.

III.

Unbenannte Epoche.

Das XII. Jahrhundert. 1101—1200.

Erfindung der Note. Fortgesetzte und glücklichere Versuche bis zu einer Art gemischten Contrapunktes, zu dessen Behufe Erfindung von Noten verschiedener Zeit-Geltung, Mensural-Noten, auch Figuren genannt. Daher Ursprung der Mensural- und Figuralmusik.

Urheber, Lehrer und erste Verbesserer, unbekannt. Monumente mangeln.

IV.
Epoche Franco.
Das XIII. Jahrhundert. 1201—1300.

Fortgesetzte Versuche im Gesange mit mehren Stimmen. Verbesserung der Mensural-Theorie. Discantus.

Franco von Cöln; der älteste bekannte Schriftsteller dieses Faches. Er muss im ersten Drittel des XIII. Jahrhunderts geblüht haben.

Walther Odington, der Mönch von Evesham in England. Theor. Schr. 1240.

Hieronymus de Moravia, in Frankreich um das Jahr 1260 Theor. Schr.

Pseudo-Beda. Heimath und eigentliche Lebenszeit unbekannt. Theor. Schr.

Adam de la Hale, aus Arras; lebte am Hofe der Grafen von der Provence um d. J. 1280. Compos. — Probe einer dreistimmigen Composition.

V.
Epoche Marchettus und de Muris.
1300 bis 1380.

Allmählige Ausbreitung der Kenntniss von dem Discantus und der Mensur. Noch tiefer Stand der Praktik.

Marchettus von Padua. Theor. Schr. 1309.

Joannes de Muris. Franzose. Theor. Schr. 1323.

Tonsetzer, von welchem Proben vorliegen:

Guillaume de Machault, Fr. um das Jahr 1340.

Franc. Landino; Florent. um d. J. 1360.

Anonymus in Fürstabt Gerberts de cantu et mus. sacra.

VI.
Epoche Dufay.
1380 bis 1450.

Aeltere niederländische Schule. Ausgebildeter regelmässiger Contrapunkt.

Brasart.

Binchois (Egidius.)

Dufay, aus Chimay im Hennegau, Sänger der päpstl. Capelle.

Eloy (d. i. Eligius. Vielleicht mit Egidius einer und derselbe.)

Faugues (Vinc.)

u. a. m.

VII.
Epoche Ockenheim.
1450 bis 1480.

Neuere oder zweite niederländische Schule: Artificioser Contrapunkt. Beginnender Ruhm der Niederländer.

Ockenheim vel Ockeghem, Haupt der Schule.

Basnoys. Nd. Carontis. Nd. Hobrecht. Nd. Regis. Nd. u. a. m.

Berühmte Lehrer in Italien:

Joannes Tinctoris. Nd.

Guilelmus Guarnerii. Nd.

Bernardus Hycaert. Nd.

Berühmte Organisten:

Sguarcialupo (Antonio degli organi) in Florenz.

Bernardus (mit dem Beinamen der Deutsche), Erfinder des Pedals zu Venedig.

VIII.

Epoche Josquin.

1480 bis 1520.

Beginnender Flor der Niederländer über ganz Europa. Contrapunktisten erstehen in Deutschland; vortreffliche Lehrer in Italien. Einige Franzosen thun sich im Auslande hervor.

Die (bekannten) Schüler von Ockenheim:

Agricola.
Brumel.
Gaspard.
Loyset Compere.
Josquin (des Prés.)
Prioris.
de la Rue.
Verbonnet.

Aaron (Petr.) Ven. Theor. Schr.
Adam de Fulda. Dt. Schr.
Bassiron. Nd.
Carpentras. Fr. in Rom.
Craen. Nd.
Dygon. Engl.
Fevin (Rob.) Fr.
Fevin (Ant.) Fr.
Gafurius (Franchinus) aus Lodi, Lehrer und theor. Schr.
a Goes, Port.
Goodendag. Dt. oder Nd.
Hofheimer, in Wien k. Hoforganist.
Isaak (Heinr.) Dt.
Lapicida. Nd.
Mahu. Dt.
Mouton. Nd.
de Orto. Nd.
Ramis (de Pareja) Span. Theor. Schr.
Spataro. Bologn. Polem. Schr. u. a. m.

IX.

Epoche Willaert.

1520 bis 1560.

Niederländer lehren in Italien; ihre Kunst fasst dort Wurzel und wird mit Erfolg gepflegt. — Madrigal aus der Venezianischen Schule.

Animuccia. Bologn. in Rom.
Arcadelt. Nd.
Cambio (Perisson) It.
Canis (Corn.) Nd.
Certon. Fr.
Clemens non Papa. Nd.
de Cleve (Joa.) Dt.
Crecquillon. Nd.
Deiss. Dt.
Ferabosco. Rom.
Festa. (Cost.) Flor. in Rom.
Giacchetto de Mantua. Nd.
Glareanus. Theor. Schr.
Gombert. Nd.
Goudimel. Nd. (Lehrer Palestrina's.)
Guerrero. Span.
Heinrich VIII. K. v. Engl.
Jannequin. Fr.
Maillart. Fr.
Manchicourt. Nd.
Morales. Sp. in Rom.
Moulu. Fr.
Paminger. Dt.
Payen. Nd.
Pevernage. Nd.
Phinot. Nd.
Porta (Cost.) Cremon.
Regnard. Nd.
Richefort. Nd.
de Rore (*Cypr.*) Nd.
Senfl. Dt.
Sermisy. Fr.
Utendaler. Dt.
della Viola (Alf.) Ven.
de Waert. Nd.
Walther. (Joh.) Dt.
Willaert. Nd.

u. a. m.

X.

Epoche Palestrina.

1560 bis 1600.

Beginnender Flor der italienischen Musiker. Schluss der grossen Periode der Niederländer.

Aichinger. Dt.
Anerio (Fel.) Röm.
Asola. Veron.
Bennet. Engl.
Betti. (gen. il Fornarino) Röm.
Bird. Engl.
Calvisius. Dt. Theor.
Dentice. Neap.
Donati. Ven.
Dragoni. Röm.
Falconio d' Asolo.
Le Febvre. Nd.
Felis. Röm.
Gabrieli (Andr.) Ven.
Gabrieli (Gio.) Ven.
Gallus. Krainer.
Gastoldi. Mayl.
Gatti. It.
Giovanelli. Röm.
Hasler. Dt.
Ingegneri. Röm.
Isnardi. Ferrar.
Lassus (Orlando.) Nd.
Lejeune (Claude.) Nd.
Luyton. Nd.
Marenzio. Röm.
Mayland. Dt.
Merulo (Claud.) Parm.
de Monte (Phil.) Nd.
Nanini (Gio. Maria.) Röm.
Nanini (Bern.) Röm.
Nocetti. (Parm.)
Osculati. It.
Palavicini. Cremon.
Palestrina. Röm.
Praetorius (Hier.) Dt.
Ponzio. Parm.
Rota. Bologn.
Rubini. Ven.
Scandelli. Ital.
Schöndorfer. Dt.
Stabile (Annib.) Ital.
Tallis. Engl.
Valcampi. It.
Vecchio (Orazio.) Moden.
Vecchio (Orfeo.) Mayl.
Venosa (Gesualdo Principe di) Neap.
Vittoria. Sp. in Rom.
Vulpius. Dt. Theor.
Zang. Dt.
Zarlino. Ven. Theor. Syst.
u. a. m.

XI.

Epoche Monteverde.

1600 bis 1640.

Erste Versuche eines recitirenden Styles, Ursprung der Oper, der Monodie und des concertirenden Styles (Kirchen-Concerte).

Agazzari aus Siena.
Agostini. Röm.
Allegri. Röm.
Bateson.
Buel. Dt.
Caccini. Röm.
Casciolini. Röm.
Catalani. Sicil.
Cavalieri (Emil. dei.) Röm.
Cifra. Röm.
Cima. Mayl.
Croce. Ven.
Erbach. Dt.
Faber (Bened.) Franke.
Franck. Schles.
Frescobaldi, in Rom, ber. Orgelsp. u. Comp.
Gagliano. Flor.
Giacobbi. Bol.
Gibbons. Engl.
Grandi. Ven.
Gumpelzheimer. Dt.
Heredia. Sp. in Rom.
Kapsberger. Dt. in Rom.
Landi. Röm.
Leoni. Ven.
Leoni. Ven.
Mazzocchi (Dom.) Röm.
Mazzocchi (Virg.) Röm.
Monteverde. Ven.
Peri (Jacopo.) Flor.
Pacello (Asprilio.)
Prätorius (Mich.) Dt. Th. Schr.
Philipps. Engl.
Prioli. Ven.
Quagliati. Röm.
Selle. Hamb.
Soriano. (Röm.)
Turini.
Ufferer. Dt.
Ugolino. Röm.
Viadana, aus Lodi.
Walliser. Dt.
Ward. Engl.
Wilbie. Engl.
Weelkes. Engl.
u. a. m.

XII.
Epoche Carissimi.
1640 bis 1680.

Erste Verbesserung des Recitativs und der dramatischen Melodie. Gantate. Einführung mit den Stimmen concertirender Instrumente.

Abbatini. Röm.
Benevoli. Röm.
Bockshorn (Capricorn.) Dt.
Carissimi. Röm.
Cesti. Röm.
Cavalli. Ven.
Corso von Celano.
Corvo. Cremon.
Durante. (Silv.) Röm.
Federici. Röm.
Ferrari. Ven.
Foggia. Röm.
Graziani. Röm.
Hammerschmidt. Dt.
Legrenzi. Ven.
Monferrato. Ven.
Rovetta. Ven.
Schütz. Dt. (Opern-Comp.)
Stadlmayer. Dt.
Stradella. Neap.
Ziani (d. ä.) Ven. u. a. m.

XIII.
Epoche Scarlatti.
1680 bis 1725.

Wesentliche Verbesserung des Recitatives und der dramatischen Melodie. Erste Ausbildung einer selbständigen Instrumental-Musik.

Agostini (Piersimone.) Röm.
Aldobrandini. Bologn.
Alessandri (Giul. Canon. d').
Astorga. (Sicil.)
Bach (Joh. Christoph.) Dt.
Badia. It.
Baj. Bologn.
Bagliani. Mail.
Banner da Padova.
Barbieri. Bologn.
Bencini. Röm.
Berardi. Theor. Schr.
Bernabei. Röm.
Biffi. Ven.
Brossard Fr. Lexicogr.
Buononcini. Bol. (Auch theor. Schr.)
Caldara. Ven.
Calegari (P.) Ven.
Caniciari. Röm.
Caresana.
Casini. Flor. Org.
Clari. Röm.
Colonna. Bol.
Conti. (*Franc.*) Ven.
Cordans. Ven.
Corelli. Röm.
Costanzi. Röm.
Dedekind. Dt.
Dalla Bella. Ven.
Fux (Joa. Jos.) in Wien. Theor. Schr.
Gabuzio. Bol.
Gasparini. Ven.
Gonella. Bol.
Geminiani. Lucchescr.
Keyser, in Hamb. Dt. Opern-Comp.
Lotti. Ven.
Lully. Fr. (urspr. Ital.)
Marcello. Ven.
Pacello (Ant.) Ven.
Pacchioni. Bologn.
Pasquale. Bologn.
Passerino. Bol.
Perti. Bol.
Pistocchi. Bol.
Pittoni. Röm.
Polaroli (sen.) Ven.
Polaroli (jun.) Ven.
Porsile. Bologn.
Predieri. Bologn.
Scarlatti (Domenico.) Neap.
Scarlatti (*Alessandro.*) Neap.
Steffani (Abb.) Ven.
Vinaccesi. Ven.
Vivaldi. Ven.
Ziani (d. jüng.) Ven. u. a. m.

XIV.
Epoche Leo und Durante.
1725 bis 1760.

Neapolitanische Schule. Reform der Melodie. Vermehrte Instrumente in den Orchestern.

Abos. Neap.
Avossa. Neap.
Adolfati. Ven.
D'Alembert. Fr. Syst.
Bach (*Joh. Seb.*) Leipz.
Bergamo. Trevis.
Brusa. Ven.
Beretti.
Caffaro. Neap.
Carapella. Neap.
Carpani. Röm.
Casali. Röm.
Ciampi (Franc.) Neap.
Ciampi (Vinc. Legrenzio.) Neap.
Ciampi (Fil.) Röm.
Chiti. Röm.
Conti (Nic.)
Cocchi. Ven.

Cotumacci. Neap.
Couperin. Fr.
Durante. (*Franc.*) Neap.
Eberlin. Dt.
Feo. Neap.
Ferradini. Neap.
Galuppi. Ven.
Gozzini. Bergam.
Grassi (gen. il Bassetto.) Röm.
Graun.
Greco (*Gaetano.*) Neap. Lehrer.
Haendl.
Hasse, gen. il Sassone.
Holzbauer. Oest.
Jerace. Neap.
Jomelli. Neap.
Lampugnani. Mail.
Leo (*Leonardo*). Neap.
Mancini. Neap.
P. Martini. Bolog. Geschichtschr.
Mattheson. Dt. Theor. ästh. und polem. Schr.
Nardini (Viol.)
Palotta von Palermo.
Paradies. Neap.
Perez. Sp. in Neap.
Pera (sen.) Ven.
Pergolesi. Neap.
Piticchio. Röm.
Porpora. Neap.
Porta (Gio.) Ven.
Pugnani. (Viol.)
Ragazzi. Neap.
Rameau. Fr. Syst.
Reuter, in Wien.
Riccieri. Bologn.
Ristori. Bologn.
Sala. Neap.
Salinas (Gius.) Sicil.
Saratelli. Ven.
Sarri. Neap.
Scarlatti (Domen.) Neap. Clavier-Comp.
Speranza. Neap.
Stölzl. Dt.
Tartini aus Pirano in Istrien. Syst.
Telemann. Hamb.
Teradeglias. Sp. in Neapel.
Tinazoli. Röm.
Traetta. Neap.
Tuma, in Wien.
P. Valotti. Padov.
Vinci. Neap.
Wagenseil in Wien.
Zanatta. Neap.
Zelenka. Böhme.

u. a. m.

XV.
Epoche Gluck.
1760 bis 1780.

Reform des Opern-Styls. Einführung der Ensemble-Stücke und der grossen Finale. Steigende Ausbildung der Instrumental-Musik.

Basili (sen.) zu Loreto.
Bach (*Carl Phil. Em.*) Vorzügl. Instr. Comp. Cemb. auch Theor. Schr.
Bach (Christian, der Londoner, auch Mailänder Bach genannt.)
Bach (Friedemann) (Söhne Sebastian Bachs).
Benda (*Georg.*) Böhme.
D. Eximeno. Span. Schr.
Fenaroli. Neap.
Fioroni, Mail.
Gassmann. Wien.
Gluck. Dt.
Gretry. Nd.
Guglielmi (d. ä.) Neap.
Hiller. Dt.
Homilius. Dt.
Kirnberger in Berlin. Theor. Syst. und polem. Schr.
Majo. Neap.
Marpurg, in Berlin. Theor. Syst. und polem. Schr.
Misliweczek. Böhme.
Mondoville. Fr.
Monsigni. Fr.
Piccini. Neap.
Philidor. Fr.
Prati. Ferrar.
Rolle. Dt.
Rousseau. (Jean Jacques) aus Genf. Comp. Schr. und Lexicogr.
Sacchini. Neap.
Scarlatti (Gius.) Neap.
Schuster in Dresden.
Stamitz. Böhme. u. a. m.

XVI.
Epoche Haydn und Mozart.
1780 bis 1800.

Wiener Schule. Vervollkommnete Instrumental-Musik.

Albrechtsberger in Wien.
Anfossi. Neap.
Bertoni. Ven.
Burney. Engl. Hist.
Catel. Fr.
Cherubini. Flor. (in Paris.)
Cimarosa. Neap.
Clementi. (Cembal.)
Dalayrac. Fr.
Dittersdorf. Schles.
Eybler in Wien.
Fasch. Berl.
Forkel. Dt. Histor.
Furlanetto. Ven.
Gazzaniga. Ven.
Guglielmi (d. jüng.) Neap.
Gyrowetz. Böhme.
Haydn (*Jos.*) in Wien.

Haydn (*Mich.*) Oest.
Jannaconi. Röm.
Krauss. Dt.
Lesueur. Fr.
Lorenzini. Röm.
Martin (Vinc.) Span.
P. Mattei. Bologn.
Mortellari. Neap.
Mayer Sim. Dt.
Mozart (W. A. I.) in Wien.

Nasolini.
Naumann.
Paesiello.
Pleyel in Wien.
Portmann. Dt. Syst.
Quaglia. Mail.
Righini. Ital.
Rodewald. Schles.
Sabbatini. Ven.
Salieri. Ven. (in Wien.)

Sarti aus Faenza.
Tarchi. Neap.
Tritto. Neap.
Vogler. (Abb.) Dt. Theor. Schr. und Syst.
Weigl in Wien.
Winter. Dt.
Zingarelli. Neap.

u. a. m.

XVII.

Epoche Beethoven und Rossini.

1800 bis 1832.

Anhang.

Anmerkungen zum Texte.

Anmerkung I. *Das Nothwendigste zur Kenntniss der Theorie der altgriechischen Musik.*

Die Theorie der altgriechischen Musik gehört nicht eben zu den bekanntesten Dingen. Wenn ich nun meinem geehrten Leser hier das Nothwendigste davon *in nuce* vorlege, so will ich ihm die Mühe ersparen, irgend einen Commentator zur Hand zu nehmen, um seinem Gedächtnisse in Absicht auf Namen und Sachen, die auch dem Unterrichteten bei Mangel der Uebung nicht eben geläufig sind, zu Hilfe zu kommen. Ich halte mich dabei hauptsächlich an Marpurg (Krit. Einl. in die Gesch. und Lehrsätze der a. u. n. Mus.), dann an Forkel, welcher diese verwickelte Materie im I. Th. seiner Gesch. d. M. so deutlich abgehandelt hat, als es der wissbegierige Liebhaber der Geschichte billiger Weise wünschen kann.

a) Intervalle.

Die grösseren Intervalle waren:

Diatesseron, die vollk. Quarte.
Tritonus, die überm. Quarte oder kl. Quinte.
Diapente, vollk. Quinte.
Tetratonus, überm. Quinte oder kl. Sexte.
Hexachordum, gr. Sexte.
Pentatonus, kl. Septime.
Heptachordum, gr. Septime.
Diapason, Octave.

Dann Diapason cum diatesseron, 11. Diapason cum diapente, 12. Bisdiapason, Doppeloctave u.s.w.

Die kleineren Intervalle waren:

Diesis enharmonica.
Diesis chromatica.
Hemitonium, halber Ton.
Tonus, ganzer Ton (gr. Secunde.)
Triemitonium, kl. Terz.
Ditonus, gr. Terz.

Consonirende Intervalle (symphona) waren nach griechischen Begriffen: die vollk. 4; die vollk. 5; die 8; die vollk. 11; die vollk. 12, und die Doppel-Octave.

Alle übrigen Intervalle, die Terzen und Sexten nicht ausgenommen, wurden für dissonirende (diaphona) gehalten.

b) Systeme.

Ein System war eine aus verschiedenen kleineren Intervallen zusammengesetzte Reihe von Tönen.

Das angenommene System, nach welchem sich Alles richtete, war jenes des Tetrachords, welches aus vier Tönen bestand, in welchen der Halbton am untern Theile von der ersten zur zweiten Stufe lag:

h c d e, *e f g a*,
a b c d, u. s. w.

Das ganze zusammenhängende System aber bestand aus 18 Tönen, welche in 5 Tetrachorde getheilt waren, wie folgt:

Griechische Namen.		Töne nach unserer Tonleiter.	Lateinische Namen.
18. Nete hyperbolaeon.	$\bar{a}$	— — —	Ultima excellentium.
17. Paranete hyperbolaeon, oder Hyperbolaeon Diatonos.	$\bar{g}$	Tetrachord. Hyperbolaeon. — — —	Excellentium extenta.
16. Trite hyperbolaeon.	$\bar{f}$	— — —	Tertia excellentium.
15. Nete diezeugmenon.	$\bar{e}$	— — —	Ultima divisarum.
14. Paranete diezeugmenon, oder Diezeugmenon Diatonos.	$\bar{d}$	Tetrachord. Diezeugmenon. — — —	Divisarum extenta.
13. Trite diezeugmenon.	$\bar{c}$	— — —	Tertia divisarum.
12. Paramese.	*h*	— — —	Prope media.
11. Nete synemmenon.	$\bar{d}$	— — —	Ultima conjunctarum.
10. Paranete synemmenon, oder Synemmenon Diatonos.	$\bar{c}$	Tetrachord. Synemmenon.	Conjunctarum extenta.
9. Trite synemmenon.	*b*	— — —	Tertia conjunctarum.
8. Mese.	*a*	— — —	Media.
7. Lichanos meson, oder Meson Diatonos	*g*	Tetrachord Meson.	Mediarum extenta.
6. Parypate meson.	*f*	— — —	Subprincipalis mediarum.
5. Hypate meson.	*e*	— — —	Principalis mediarum.
4. Lichanos hypaton, oder Hypaton Diatonos.	*d*	Tetrachord Hypaton.	Principalium extenta.
3. Parypate Hypaton.	*c*	— — —	Subprincipalis principalium.
2. Hypate Hypaton.	*H*	— — —	Principalis principalium.
1. Proslambanomenos.	*A*	— — —	Adsumta s. adquisita.

c) Klanggeschlechter.

Die Griechen hatten dreierlei Klanggeschlechter: das diatonische, das enharmonische und das chromatische. Diese unterschieden sich durch die Eintheilung der zwischen den beiden äussersten Tönen eines Tetrachordes liegenden Töne.

Das diatonische Tetrachord nämlich schritt mit einem halben und zwei ganzen Tönen fort; z. B.:

h c d e.

Das chromatische bestand aus zwei halben Tönen und einer kleinen Terz; z. B.: *h c cis e.*

Das enharmonische ging durch zwei Vierteltöne und eine grosse Terz; wir wüssten diese Verhältnisse so wenig mit unsern Noten als mit dem Stimm-Organe auszudrücken. Nur ungefähr liesse es sich in der Schrift etwa folgendermassen versinnlichen, z. B.:

$$h \underbrace{\;}_{\frac{1}{4}} h \underbrace{\;}_{\frac{1}{4}} c \qquad e.$$

Dieses Klanggeschlecht war einst in hoher Achtung, doch wurde es in der blühendsten Zeit der griechischen Musik nicht mehr gebraucht.

Man sieht übrigens aus dieser sehr gedrängten Darstellung sogleich, dass wir, in unserer Musik, weder ein chromatisches, noch enharmonisches Klanggeschlecht haben, und ganz andere Begriffe mit diesen Worten (nicht eben ganz treffend) bezeichnen.

d) Tonarten, Octavengattungen.

Die meisten griechischen Autoren kommen in der Zahl von 15 Tonarten (Modi) überein; sie entstanden aus 5 ursprünglichen Tonarten, welche in der Mitte des Systemes ihren Sitz, d. i. ihren Hauptton

hatten, und davon immer eine um einen halben Ton höher war, als die andere. Diesen 5 ursprünglichen Tonarten entsprachen 5 in der Unterquarte und andere 5 in der Oberquarte, wie folgende Darstellung zeigt, wo zugleich die Töne und Tonarten nach unserem Systeme angezeigt sind, mit welchen jene angeblich übereinkommen sollen.

Hohe Tonarten.	*G* moll Hyperdorisch.	*Gis* moll. Hyperjastisch.	*A* moll. Hyperphrygisch.	*B* moll. Hyperäolisch.	*H* moll. Hyperlydisch.
Ursprüngliche Tonarten.	*D* moll. Dorisch.	*Dis* moll. Jonisch oder Jastisch.	*E* moll. Phrygisch.	*F* moll. Aeolisch.	*Fis* moll. Lydisch.
Tiefe Tonarten.	*A* moll. Hypodorisch.	*B* moll. Hypojastisch.	*H* moll. Hypophrygisch.	*C* moll. Hypoäolisch.	*Cis* moll. Hypolydisch.

Nach der Ordnung der Tonleiter gereiht, stellen sich diese 15 Tonarten in folgender Gestalt dar:

Hohe	15.	*h cis d e fis g a h*	Hyperlydisch.
	14.	*b c des es f ges as b*	Hyperäolisch.
	13.	*a h c d e f g a*	Hyperphrygisch.
	12.	*gis ais h cis dis e fis gis*	Hyperjastisch.
	11.	*g a b c d es f g*	Hyperdorisch.
Ursprüngliche	10.	*fis gis a h cis d e fis*	Lydisch.
	9.	*f g as b c des es f*	Aeolisch.
	8.	*e fis g a h c d e*	Phrygisch.
	7.	*dis eis fis gis ais h cis dis*	Jastisch.
	6.	*d e f g a b c d*	Dorisch.
Tiefe	5.	*Cis dis e fis gis a h cis*	Hypolydisch.
	4.	*c d es f g as b c*	Hypoäolisch.
	3.	*H cis d e fis gis a h*	Hypophrygisch.
	2.	*B c des es f ges as b*	Hypojastisch.
	1.	*A H c d e f g a*	Hypodorisch.

Man sieht, dass die drei obersten (13. 14. 15.) eigentlich bloss Wiederholungen der drei untersten sind; daher diejenigen ganz Recht hatten, die nur deren 12 statuirt haben wollten, zumal da jene 13. 14. 15. das von den Griechen angenommene ganze Tonsystem überschritten, daher nicht ganz ausgeführt werden konnten.

Man bemerkt ferner sogleich, dass man (nach unserm Begriffe) nicht 15 Tonarten, sondern nur 15 Transpositionen Einer Molltonart vor sich hat, in welcher die 6. und 7. Stufe nicht einmal im Aufsteigen (wie unser Ohr es, aus Gewohnheit und im Gefühle der Harmonie, verlangt) erhöht sind.

Von jenen sogenannten Tonarten (Modi) sind die Octaven-Gattungen (species diapason) wohl zu unterscheiden, deren Verschiedenheit darin bestand, dass die Entfernungen der in dem Raume einer Octave liegenden Intervalle in jeder dieser species diapason geändert ist; z. B.:

A H c d e f g a

H c d e f g a h

c d e f g a h c

sind Octaven-Gattungen einer und derselben (hypodorischen) Tonart; dahingegen sind

H cis d e fis g a h

c d es f g as b c

Tonarten. Es bedarf kaum der Erinnerung, dass in Einer Tonart nur eben sieben Octaven-Gattungen Statt finden.

e) Verhältnisse der Intervalle.

Pythagoras war es, der grosse Weise, welcher die Griechen zuerst die Verhältnisse der Intervalle lehrte. Da er (wie Marpurg es ausdrückt) „den Zahlen vor dem Gehöre den Vorzug gab, so ist es gar nicht zu verwundern, dass er nicht hinter die wahren natürlichen Verhältnisse der Intervalle kommen konnte." Das Ohr musste sich bei ihm nach den Zahlen richten, und weil er sich, dem Vorurtheile für den heilig geachteten Quaternion (1: 2: 3: 4:) zufolge, bei welchem die Griechen sogar zu schwören pflegten, vorgenommen hatte, alle einfachen Rationen, die diesen Umfang überschritten, für dissonirend zu erkennen, so gelangten nur die Octave 2:1, die Quinte 3:2, und die Quarte 4:3, zur Ehre der Consonanz; die Zahlen 5: 4: 6 hatten das Unglück, ausgeschlossen zu werden, und er gab für die Terzen und Sexten complicirte Rationen an, mit welchen sie nothwendig unter die Dissonanzen verwiesen werden mussten. Erst in der Periode des zunehmenden Verfalles der gr. M. fand Didymus (38 Jahre vor Chr. G.) und nach ihm Claudius Ptolemäus (125—161 Jahre nach Chr. G.) die richtigen Rationen für beide Terzen, 5:4 und 6:5; allein sie erkannten sie doch nicht für consonirend. Das Vorurtheil gegen die Terzen und Sexten vererbte sich (wie natürlich) auf die hellenisirenden Musikgelehrten des Mittelalters, und zu einer Zeit, wo diese Intervalle im Contrapunkte factisch schon längst das Bürgerrecht erworben hatten, erklärte sie noch Faber Stapulensis (1514) für Dissonanzen, obgleich doch schon Franco von Cöln (um das J. 1200) die Terzen als unvollkommene Concordanzen hatte gelten lassen. Auch noch Glarean (Dodecachordon 1547) bezeichnete sie nur als „unvollkommene" Consonanzen. Und ist es endlich nicht noch ein Restchen von dem alten Sauerteige, dass auch unsere musikalischen Donate heut zu Tage ihnen das Kleckschen der Unvollkommenheit anhängen?

Die wahren Verhältnisse aller Intervalle unserer Tonleiter hat übrigens erst Zarlino (1558) entdeckt und dargestellt,

f) Tonzeichen.

Die griechische Semeiographie bedurfte einer Menge von Zeichen, über welche wir erstaunen müssen; diess kam, wie Forkel es sehr richtig ausdrückt, daher, dass man „an dem, was bezeichnet werden sollte, alle Aehnlichkeiten übersah, und ihnen eben so, wie den wirklich verschiedenen Dingen, verschiedene Zeichen gab."

So erhielt schon vor allem, unbegreiflicher Weise, die Instrumental-Partie ganz andere Zeichen, als die Vocal-Partie, und die 18 Töne des Systemes erhielten in jeder der 15 Tonarten, und in jedem der drei Klanggeschlechter, ganz verschiedene Zeichen, obgleich die Benennungen der Töne in den Tetrachorden dieselben geblieben waren. So entstand die Zahl von 1620 Tonzeichen, mit welcher die Musiker ihr Gedächtniss beschweren mussten; nämlich: 15 Tonarten, in jeder derselben 18 Töne, bedurften 270; diese mit der Zahl der 3 Klanggeschlechter multiplicirt, erforderte die Vocal-Partie allein 810 Zeichen. Eben so viel für die Instrumente angenommen, kommt obige Zahl 1620 zum Vorscheine. Und diese Zahl ist auch wirklich bei Alypius angegeben. Nach der sehr richtigen Bemerkung Forkels indess vermindert sich diese Zahl in Etwas dadurch, dass die beiden äussersten Töne des Tetrachords in allen Tonarten und in allen Klanggeschlechtern (soni stantes) ihre Zeichen beibehielten, wonach dann nur 990 (wirklich verschieden bedeutende) Zeichen übrig bleiben*).

*) Herr von Drieberg reducirt endlich alles auf 24 Zeichen, worüber sich der wissbegierige Leser aus desselben höchst schätzbaren Schriften belehren mag.

Die Tonzeichen bestanden aus den grossen Buchstaben (Majuskeln) des gr. Alphabetes, welche, um die nöthige Vervielfältigung zu erlangen, bald aufrecht, bald gestürzt, bald gelegt, bald schief gestellt, bald verstümmelt, bald verlängert wurden u. s. w. Dennoch wäre es wohl unmöglich gewesen, von da her die ganze Zahl zu erlangen, wenn man nicht einem und demselben Zeichen in jeder Tonart eine andre Bedeutung gegeben hätte, wodurch aber freilich dem Gedächtnisse nichts weniger, als eine Erleichterung verschafft wurde.

Für die Dauer oder Geltung der Töne hatten die Griechen keine Zeichen, und bedurften auch deren nicht, indem bei ihnen nur der poetische Rhythmus galt, auf welchem überhaupt der Werth ihrer Musik wesentlich beruhte.

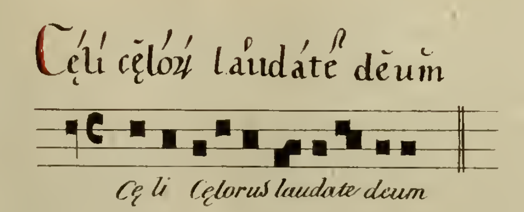
Auf eine Tonschrift, welche in der Seele des Lesenden ein Bild des Steigens oder Sinkens der Stimme erweckt hätte, war dieses geistreiche Volk noch nicht verfallen; deren Erfindung war dem so oft als barbarisch verschrienen Mittelalter vorbehalten.

Hiermit beschliesse ich den kurzen Umriss der Grammatik der altgr. Musik, welcher in dieser Gestalt eben hinreichend sein dürfte zum Verständnisse der in der Einleitung gegenwärtigen Werkchens vorkommenden Beziehungen. Ich füge nur noch bei, dass — nach Forkel, G. d. M. I. Th. S. 314 — der Verfall der gr. Musik bald nach Alexanders d. Gr. Tode (330 Jahre vor Chr.) begonnen hatte, und dass sie schon in einem Zustande tiefen Verfalles zu den Römern kam, deren geringere oder durch den herrschenden Geist des Krieges unterdrückte Neigung zu dieser Kunst ihr nicht wieder aufzuhelfen vermochte.

Anmerkung II. *Neumen.*

Die Neumen, mit welchen die ältesten noch vorfindlichen Gesangbücher der lateinischen Kirche notirt sind, bestehen aus Punkten, Häkchen, Strichelchen und Schnörkeln in verschiedenen Richtungen und Gestalten. Sie sollten dem Sänger durch ihre Stellung die Tonhöhe, und durch ihre Gestalt auch die Inflexion, das Steigen oder Fallen der Stimme, versinnlichen.

Zu besserem Verständnisse gebe ich dem Leser im Facsimile die Beispiele, welche Pater Martini in seiner Storia della Musica, nebst der von ihm beigefügten Entzifferung in Choral-Noten, mitgetheilt hat:





Diese Tonschrift, obzwar auf einer guten Grundidee beruhend, hatte den wesentlichen Mangel, dass es dem Schreiber kaum möglich war, das Zeichen so richtig zu setzen, dass der Leser (Sänger) sich nicht um eine oder mehrere Tonstufen sollte haben irren können. Diesem Mangel wurde im IX. oder X. Jahrhunderte einigermaassen abgeholfen, indem man eine Linie quer über die Zeile des Textes zog, und die Neumen in, über und unter jene Linie setzte. Eine weitere Verbesserung war diese, dass man sich zweier Linien bediente, davon eine roth, die andre gelb, zugleich als *f* und *c* Schlüssel galt; zwischen diese zwei Linien wurden, nach dem Augenmaasse, die zwischen *f* und *c* liegenden Töne, nämlich *g a b*, im Zwischenraume, höher oder tiefer, angebracht. In diesem Zustande fand Guido die Neumenschrift; er verbesserte sie wesentlich, indem er noch eine Linie unter *f*, und eine in die Mitte zwischen roth *f* und gelb *c* zog; er lehrte nun in diesem Systeme von vier Linien nicht bloss die Linien, sondern auch die Zwischenräume benutzen, so dass nun jeder Ton seinen bestimmten unverkennbaren Platz erhielt, und jeder Zweideutigkeit vorgebeugt war.

Dieses Liniensystem wurde beibehalten, als später die Noten- oder Punkt-Schrift eingeführt wurde.

Das Wort *Neuma* hatte übrigens ausser dem, dass solches den hier beschriebenen Tonzeichen überhaupt beigelegt wurde, noch eine andere ganz verschiedene Bedeutung. Im Choral-Gesange nämlich verstand man unter *Neuma* eine melodische Phrase am Schlusse eines Verses (Melisma), welche, ohne Text, bloss vocalisirt wurde. (Gleichsam *per metonymiam* ein Aggregat von Neumen oder Tonzeichen.)

Endlich braucht Guido von Arezzo in manchen Stellen seiner Tractate das Wort *Neuma* sogar für einen geschriebenen Gesang selbst.

Im Orient fand die lateinische Neumenschrift keinen Eingang, indem man dort schon im Besitze anderer Arten der Notation war. Die ältesten Codices haben nämlich Accente, wodurch kaum mehr, als eine Art von Collectengesang oder Leserei bezeichnet gewesen sein konnte. Im V. Jahrhunderte findet man 14 hübsch gebildete Zeichen, die von S. Ephraem gegen Ende des IV. Jahrh. eingeführt worden sein sollen (s. Gerber's ält. Lex. Art. Ephraem), deren Bedeutung längst verloren gegangen ist. Diese Notation musste später einer dritten Platz machen, welche die gr. Kirche, einer sehr verbreiteten Meinung zufolge, aus den Händen des H. Joannes Damascenus († 766) empfangen haben sollte, die aber zuverlässig nicht vor dem XI. oder XII. Jahrhundert von Geistlichen dieser Kirche erdacht worden, und welche auch noch bis zu unsern Tagen in ihren liturgischen Büchern allein und ausschliessend im Gebrauche ist. Sie unterscheidet sich, der Idee nach, eben sowohl von der Neumen- und Notenschrift, welche durch höhere oder tiefere Stellung des Zeichens die Tonhöhe anzeigt, als von der Tonschrift der alten Griechen, oder von den Buchstaben S. Gregor's, wo wenigstens jedes Zeichen einen bestimmten Ton gewiss anzeigte; es ist diess nämlich eine Schrift, welche gleichsam den Befehl enthält, um wie viel Stufen der Sänger, von dem Tone, den er zuletzt in der Kehle hat, hinauf oder hinabsteigen solle. Sie ähnelt also, der Idee nach, der von Hermannus Contractus (einem Autor des XI. Jahrh.) erdachten Tonschrift *per intervallorum designationem.* (M. s. die gleich nachfolgende Anm. III.) Die Zeichen derselben, obwohl nicht so zahlreich als jene der altgriechischen Musik, sind jedoch theils durch sonderbare Regeln ihres Gebrauches, theils durch Einmengung einer nicht geringen Anzahl tonloser Zeichen (aphona), welche sich bloss auf die Art des Vortrages und der Stimmbildung beziehen, verwickelt, und gewähren eine sehr schwer zu verstehende und mit Zweideutigkeiten behaftete Tonschrift. Uebrigens haben die Christen der getrennten griechischen Kirche zwar die 8 Kirchentöne S. Gregor's beibehalten, jedoch durchaus andre, und (da sie unaufhörlich singen) unzählige Weisen, welche theils noch von S. Joannes Damascenus, theils aus einer späteren Zeit (XIII. Jahrh.) von Joann. Lampadarius, Manuel Chrysaphus, Joasaph Kukuzele, Joann. Kukuzele u. e. a. herrühren.

Wer etwas Näheres von jener noch gangbaren byzantinischen Notation zu erfahren Lust hat, findet Einiges (obwohl kaum Genügendes) in Burney's und zum Theil in Forkel's G. d. M. in P. Kircher's Musurgie; ein Mehres in einer Abhandlung von Villoteau, welche sich in der grossen Description de l'Egypte befindet: das Neueste vermuthlich ist die Isagoge von Chrysanthos in neugriechischer Sprache (gedruckt zu Paris 1821), 8. 56 S., welche ich übrigens in einer versuchten deutschen Uebersetzung eben so unverständlich fand, als in der neugriechischen Sprache*).

Anmerkung III. *Hucbaldus und Hermannus Contractus.*

Hucbaldus bildete eine der altgriechischen nachgeahmte Tonschrift, mit einem wunderlich geformten und verschiedentlich gestellten Buchstaben F für so viel Töne, als eben in dem ganzen Tonsysteme im Gebrauche waren. Sie ist nirgends eingeführt worden, und ich habe sie nirgends wieder gefunden, als in einem Tractate *Hermanni Contracti* (in Gerberti Script. de mus. T. I. p. 145), dann in dem *Dialogus qui et Enchiridion vocatur,* und unter dem Namen *Domni Oddonis* am öftesten den Guidonischen Tractaten angehängt ist (bei Gerbert in d. Samml. Script. de mus. T. I. p. 252 aber unter die Tractate S. Oddo's von Clugny wie ich meine irrig aufgenommen ist).

Hermannus Contractus versuchte aber auch eine eigene Tonschrift ohne eigentliche Tonzeichen, indem er über dem Texte nur das Intervall anmerkt, in welches der Sänger treten solle; z. B. *e* für *equalis; s semitonium*; *t tonus*; *Ts tonus et semit.*, *tt duo toni vel ditonus* u. s. w.

---

*) Man vergl. m. Abhandlung: Die Musik der neueren Griechen, Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1838. — Von dem eben genannten Bischoffe Chrysanthos aber ist seitdem ein neueres Werk erschienen, gedruckt zu Triest 1832.

Anmerkung IV. *Hexachord.*

Das Hexachord ist ein Seitenstück zu den Tetrachorden der altgr. Theorie. Wer sich darüber näher unterrichten will, findet dessen Darstellung unter andern in Koch's mus. Lex. Art. Solmisation, S. 1407. Es scheint nicht sowohl von Guido, als vielmehr von seinen Schülern und Commentatoren herzurühren, die es aus desselben Sylben *ut re mi fa sol la* herausspannen: man findet es bei Guido weder der Sache noch dem Namen nach; und noch desselben gewichtigster Commentator, Joann. Cotton, macht davon keine Erwähnung.

Anmerkung V. *Harmonie, Melodie.*

„Harmonie hiess bei ihnen (den Griechen) eine Folge einzelner Töne nach ihrer Tonleiter; und „Melodie eine Folge dieser harmonischen Töne nach den Regeln des Rhythmus.

„Bei uns heisst das, was die Alten Harmonie nannten, Melodie, die die griechische Harmonie und „Melodie zugleich in sich begreift." Forkel G. d. M. I. Th. S. 401.

Anmerkung. VI. *Eloy, Egidius Binchois, Vincentius Faugues.*

Eloy ist offenbar nur der Taufname des unter diesem Namen bekannten Autors, und heisst so viel als Eligius.

Ich kann mich der Vermuthung nicht erwehren, dass Egidius nur eine Verwechselung mit Eligius, und Egidius Binchois mit jenem Eloy identisch sei: die Zeit wird es noch aufklären.

Tinctoris, welcher Dufay und Binchois ausdrücklich nach Frankreich versetzt, wird sich in Ansehung des letzteren eben so geirrt haben, als er sich (wie jetzt dargethan ist) in Ansehung des erstern geirrt hatte: oder er wollte unter der Benennung Gallia die südlichen Provinzen der burgundischen Krone (Hennegau, Cambrésis, das südliche Flandern u. s. w.) bezeichnen, wo die gallische Sprache heimisch war, zum Unterschiede von den nördlicheren Provinzen, wo die niederdeutsche Sprache in verschiedenen Mundarten die Volkssprache war.

Faugues kommt bei Baini, welcher mehr als eine Composition desselben unter Augen hatte, mit dem Vornamen Vincentius vor; Tinctoris spricht in einem Tractate vom J. 1476 von einem Guillermus Faugues, als einem Zeitgenossen der damals (1476) noch blühenden Meister Joannes Ockeghem, Joannes Regis, Antonius Busnoys, Firminus Caron, „welche sich rühmten, in dieser göttlichen Kunst die in den neuesten Zeiten verlebten Joannes Dunstable (?), „Egidius Binchois und Guillermus Dufay (??) zu Lehrern gehabt zu haben."

An der Identität dieses von Tinctoris gemeinten Faugues mit jenem von Baini angezeigten kann ich nicht zweifeln; obgleich dort mehrere Anachronismen sichtlich sind. Es kommt aber in den Petrucci'schen Ausgaben, in den Motetti della Corona 1519, ein La Fage, oder La Faghe, ohne Vornamen vor, welcher muthmasslich von dem alten Faugues unterschieden werden muss.

Nachträgliche Erklärung des Verfassers

zu der zweiten Ausgabe der „Geschichte unsrer heutigen Musik“,

das unter den Musikbeilagen unter dem Namen **Joannes Ockenheim** befindliche **Kyrie** und **Christe** aus der **Missa Gaudeamus** betreffend.

Der Verfasser hatte schon zu der ersten Ausgabe (1834) diese beiden Sätze, auf den Grund eines in der kaiserlichen Hofbibliothek vorhandenen schätzbaren handschriftlichen Codex, als Compositionen des Altvaters Joannes Ockeghem für die Beispielsammlung ausgewählt, und sie sind jetzt, unter demselben Namen, auch in die neue Auflage (im Text und in den Beilagen) übergegangen.

Eine durch blossen Zufall auf der Bibliothek veranlasste Vergleichung mit einer, unter dem ganz gleichen Titel *Gaudeamus* unter den gedruckten Werken des berühmten *Josquin des Prés* angezeigten Missa hat einen von dem Schreiber jenes alten Codex verschuldeten Fehler oder Irrthum aufgedeckt:

Jene angebliche **Missa Gaudeamus** von **Ockenheim** ist keine andere als eben die **Missa Gaudeamus** von **Josquin des Prés.**

Der Verfasser hält es für seine Pflicht, hievon die Besitzer dieser so wie der älteren Ausgabe in Kenntniss zu setzen. Er tröstet sich über die hier unterlaufene Unrichtigkeit mit der Vorstellung, dass sie nunmehr an der Stelle einer Composition von *Ockenheim* (von dessen Kunst sie dort doch schon eine Probe besitzen), ein Specimen von dessen eben so grossem Zöglinge *Josquin* erhalten haben, von dessen Arbeit der Verfasser schon anfänglich gern einiges mitgetheilt haben würde, hätte er nicht in der Zahl der Notenbeilagen sich selbst eine Beschränkung auferlegen zu müssen geglaubt.

Wien, im Monat Mai 1846.

Der Verfasser.





BEILAGEN.

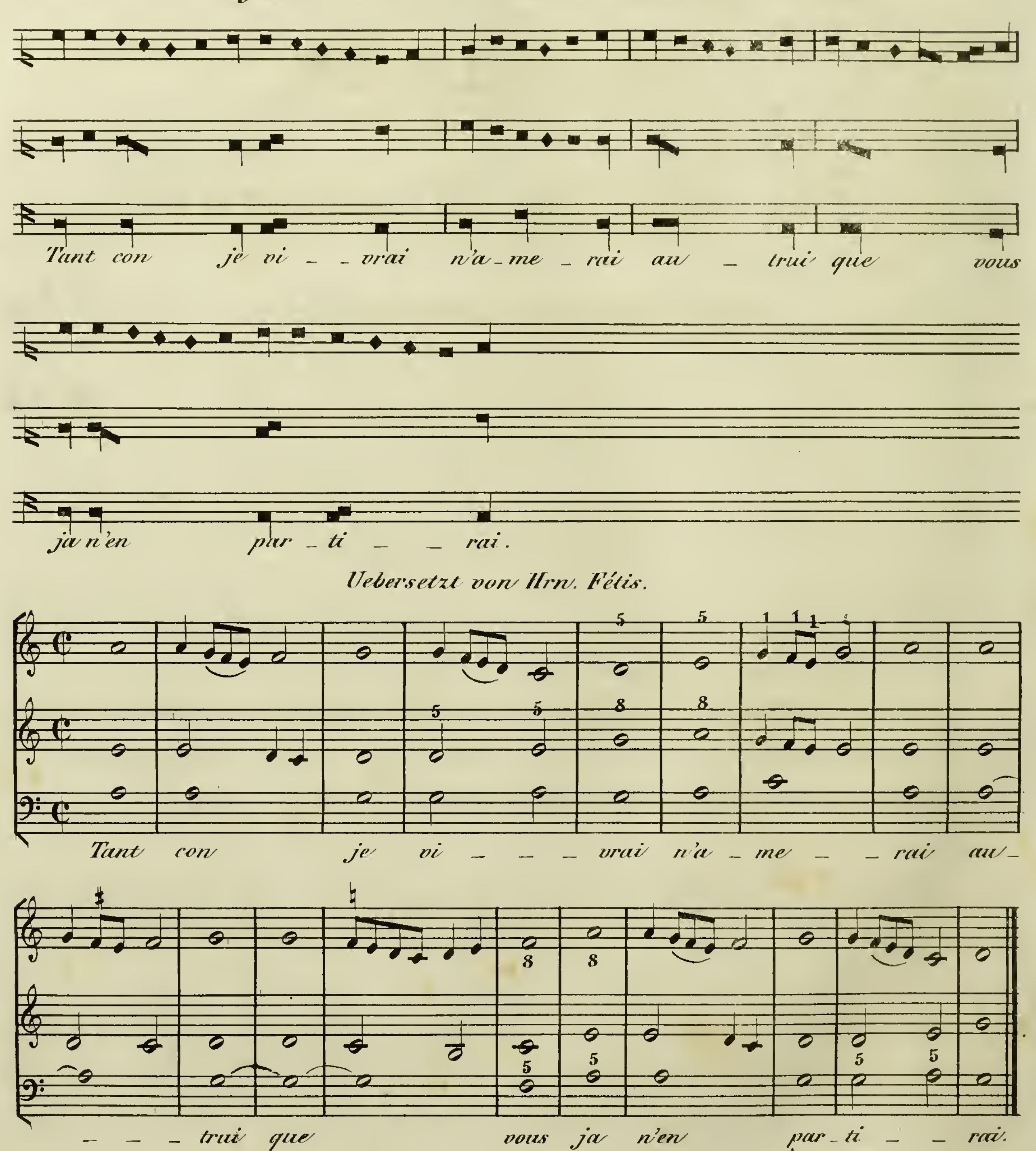
Die ältesten Monumente

eines figurirten Contrapunktes.

Anmerkung. Die accidentalen ♯ ♭ oder ♮ sind von dem Sammler in den Partituren nach Erforderniss beigefügt, jedoch, um das Original kenntlich zu erhalten, über die Noten gesetzt worden; die wenigen welche der Autor selbst angezeigt, stehen wie gewöhnlich neben der Note.

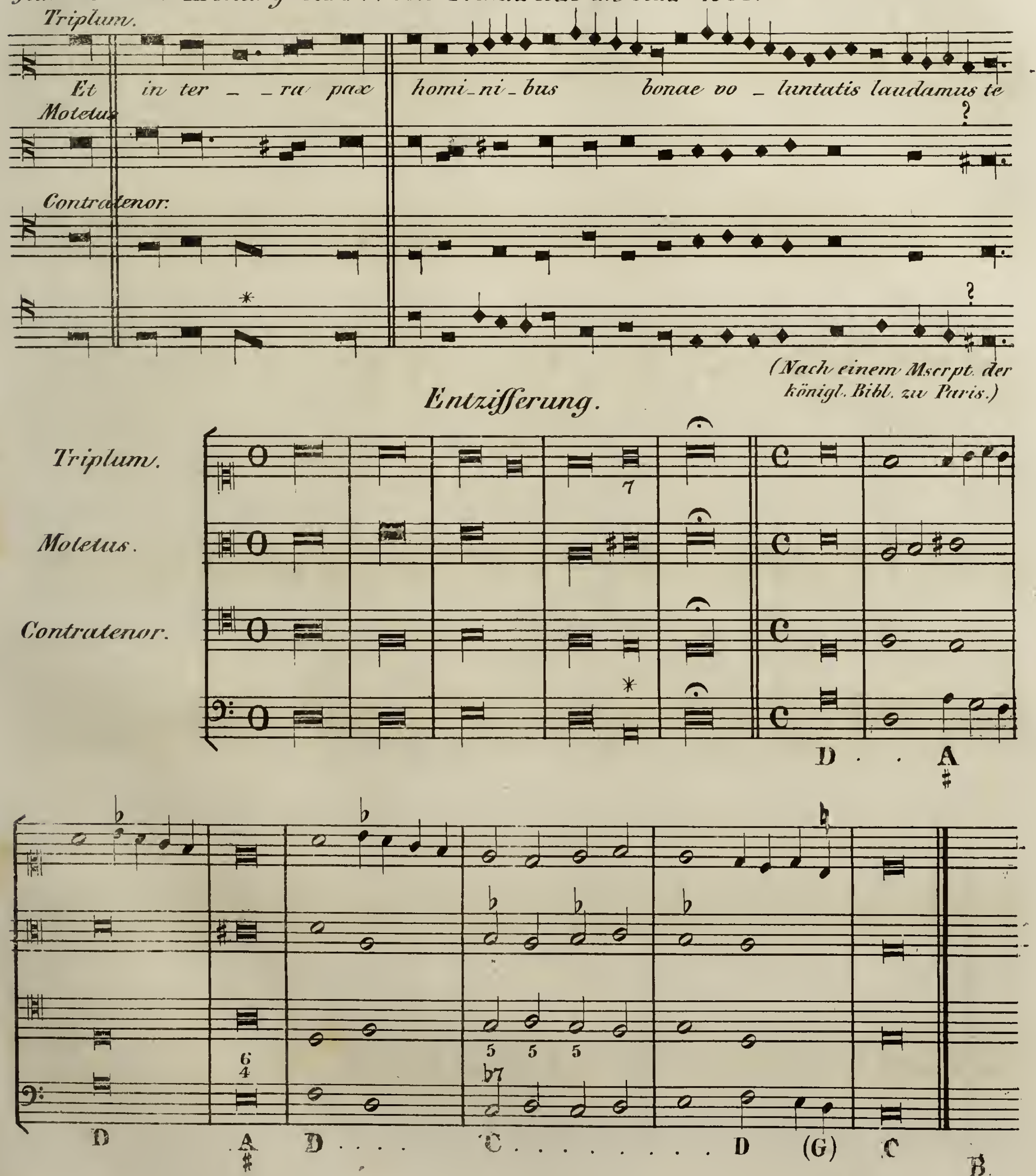
Nº 1.

Chanson von Adam de la Hale, einem französischen Trouvère, componirt um das Jahr 1280. Mitgetheilt von Hrn. Fétis in der Revue mus. v. J. 1827.

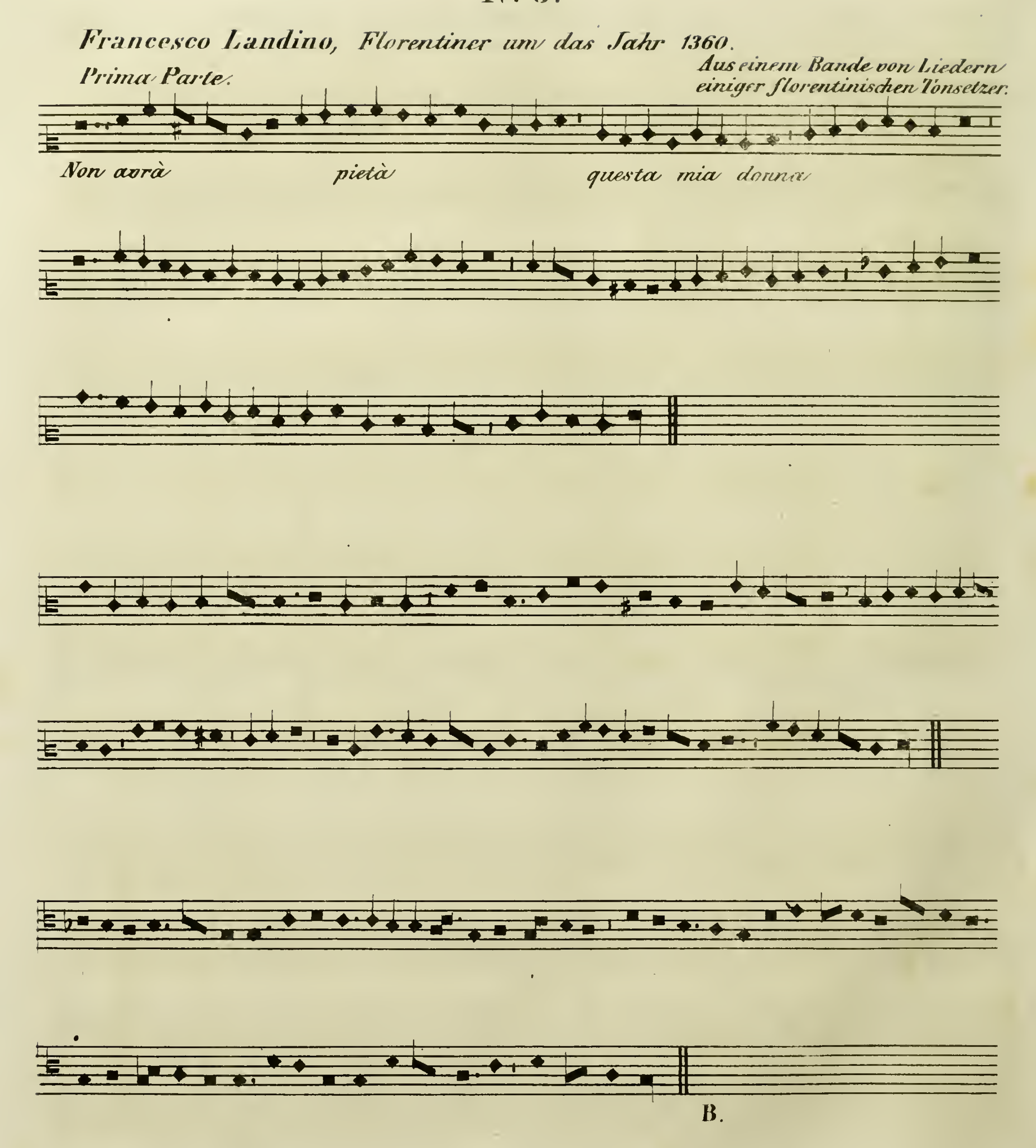


No 2.

Fragment eines Gloria aus einer Messe von **Guillaume de Machault**, *aufgeführt bei der Krönung Carl V. von Frankreich im Jahr 1364.*



Nº 3.

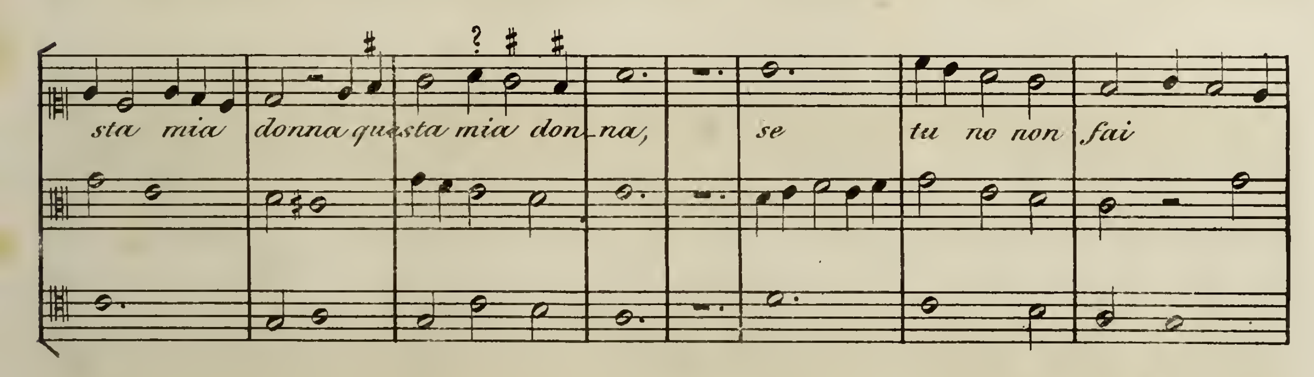

Francesco Landino, Florentiner um das Jahr 1360.
Prima Parte.
Aus einem Bande von Liedern einiger florentinischen Tonsetzer.
Non avrà
pietà
questa mia donna
B.

Uebersetzung in moderne Schrift.

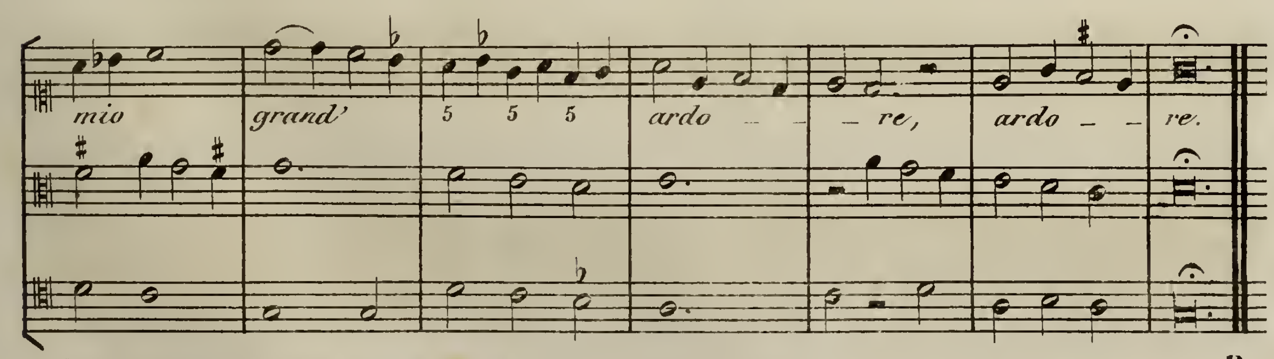
Canzone. Fr. Landino.

Prima Parte.



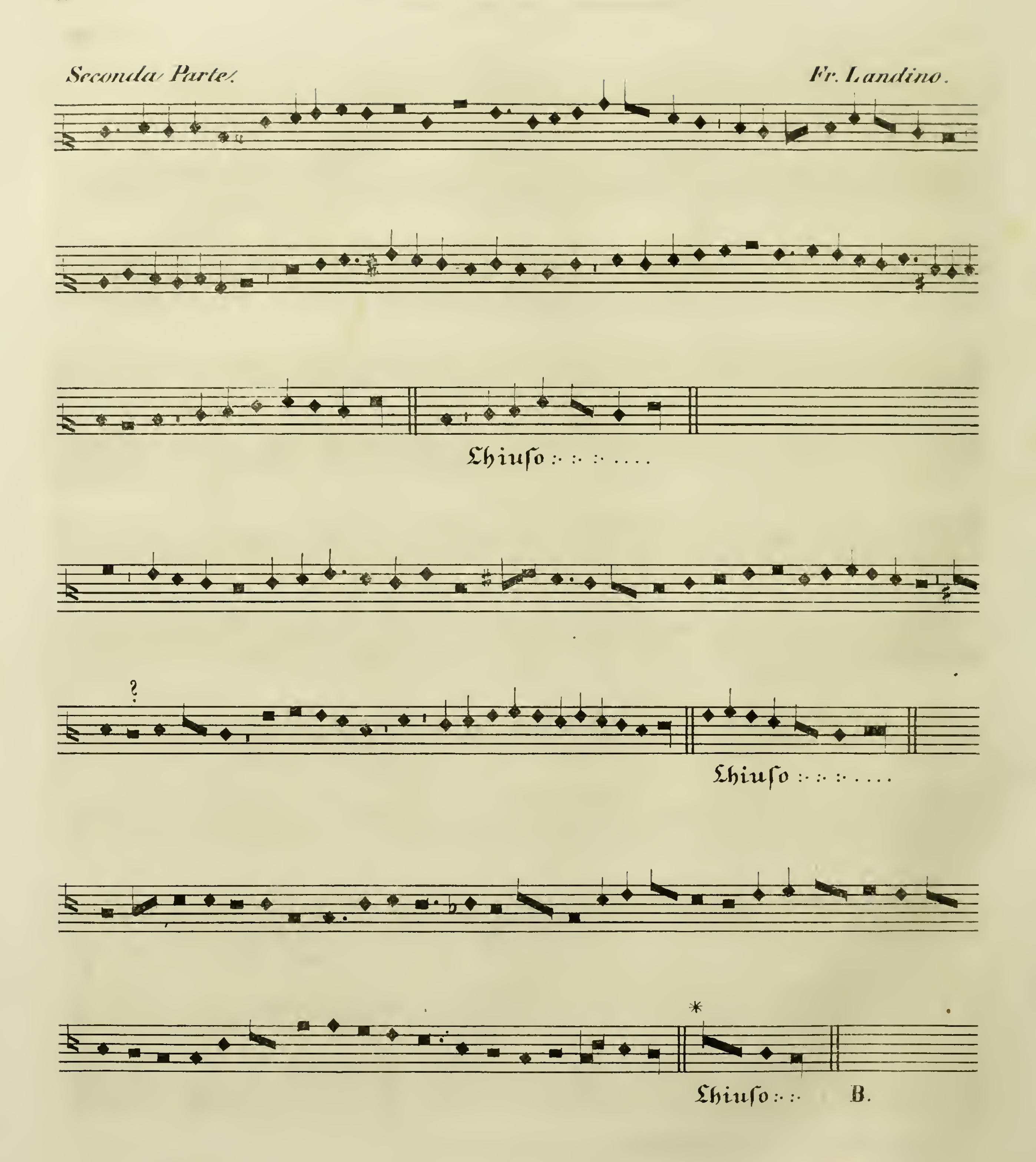






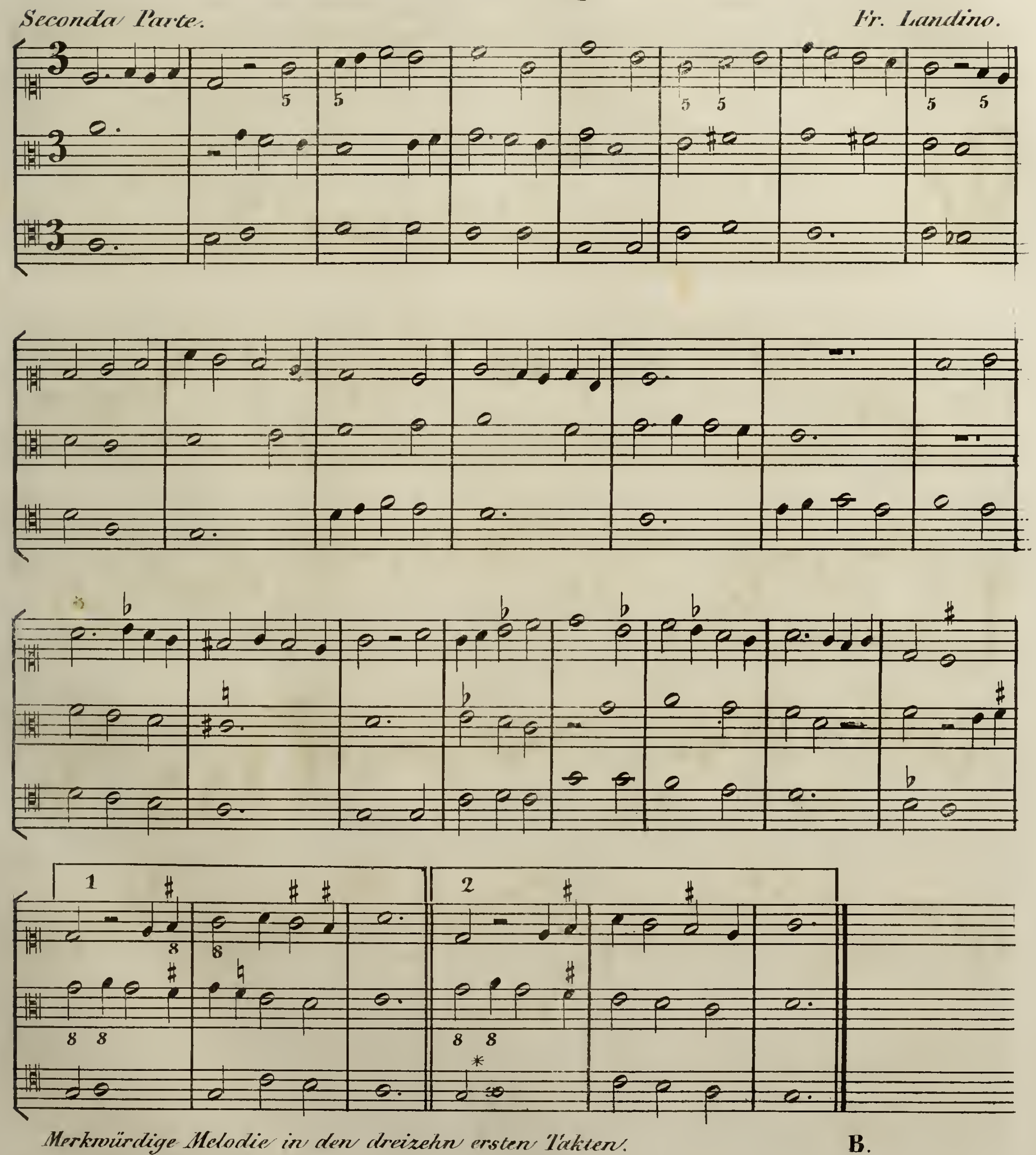
Vergl. die Revue mus. des Hrn. Fétis. Vol. 1. vom J. 1827.

Folgt der II. Theil.


Seconda Parte.
Fr. Landino.
Chiuso :· :· :· . . . .
Chiuso :· :· :· . . . .
Chiuso :· :·
B.

Uebersetzung.

Seconda Parte. *Fr. Landino.*

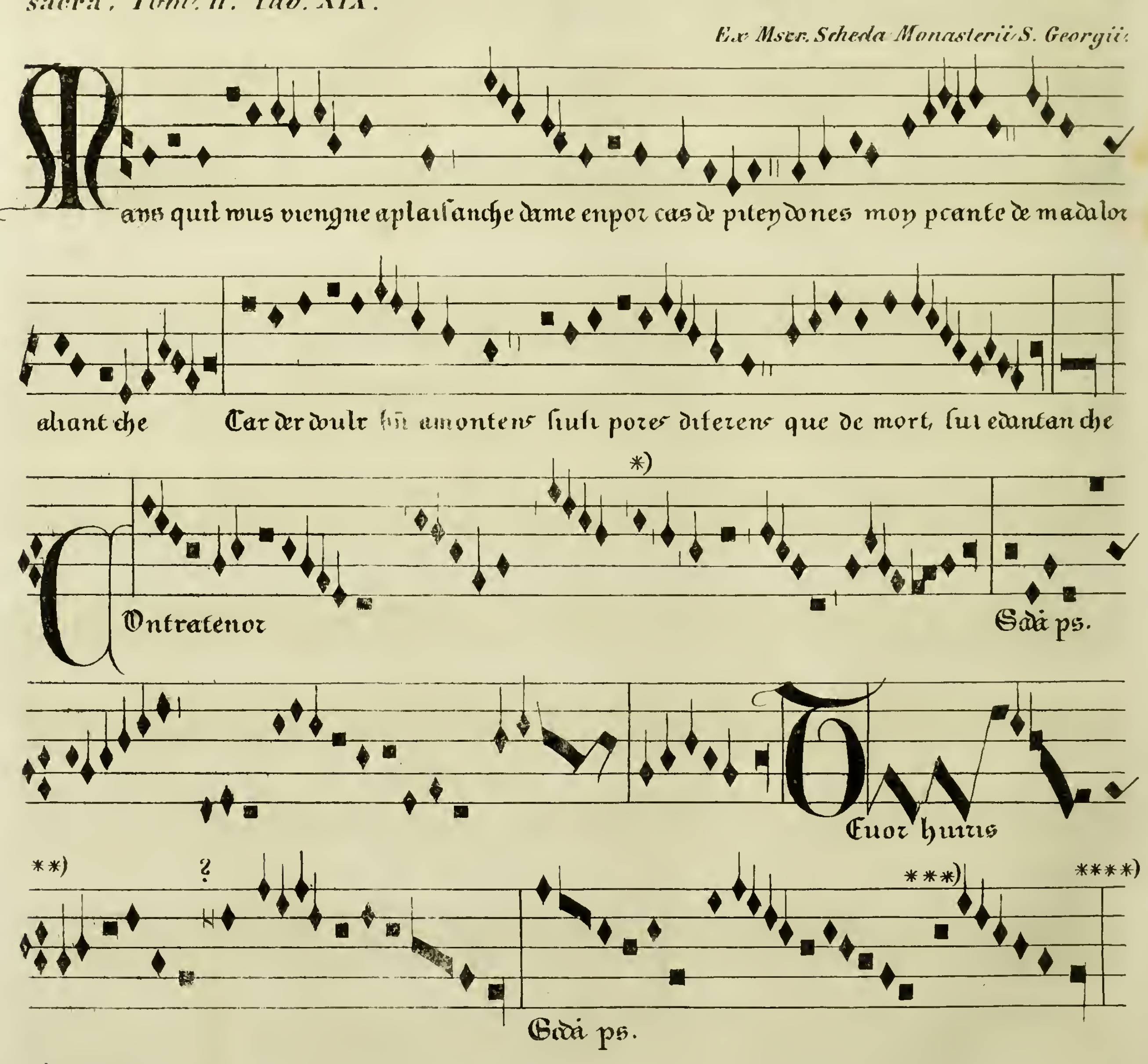


Merkwürdige Melodie in den dreizehn ersten Takten.

№ 4.

Altfranzösische Chanson für drei Stimmen, aufgefunden und mitgetheilt von dem Fürstabte Gerbert von S. Blasien, in dessen Geschichtwerke „De Cantu & musica sacra, Tom. II. Tab. XIX.

Ex Mscr. Scheda Monasterii S. Georgii.



*) *Ochetus.*

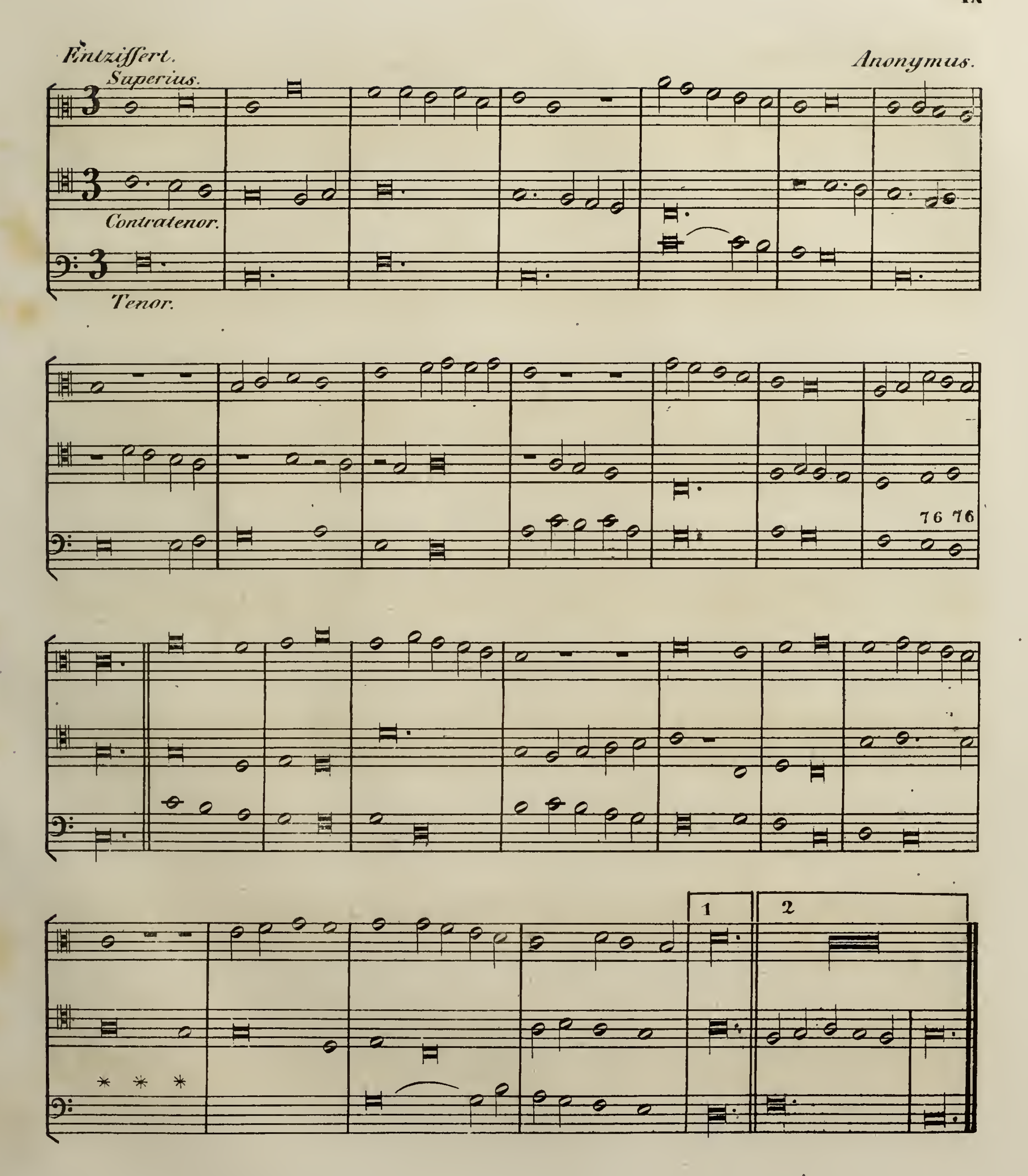
**) *Unerwarteter Wechsel des Schlüssels.*

***) *An dieser Stelle sind zwei Tempora abgängig.*

****) *Hiatus in Codice.*

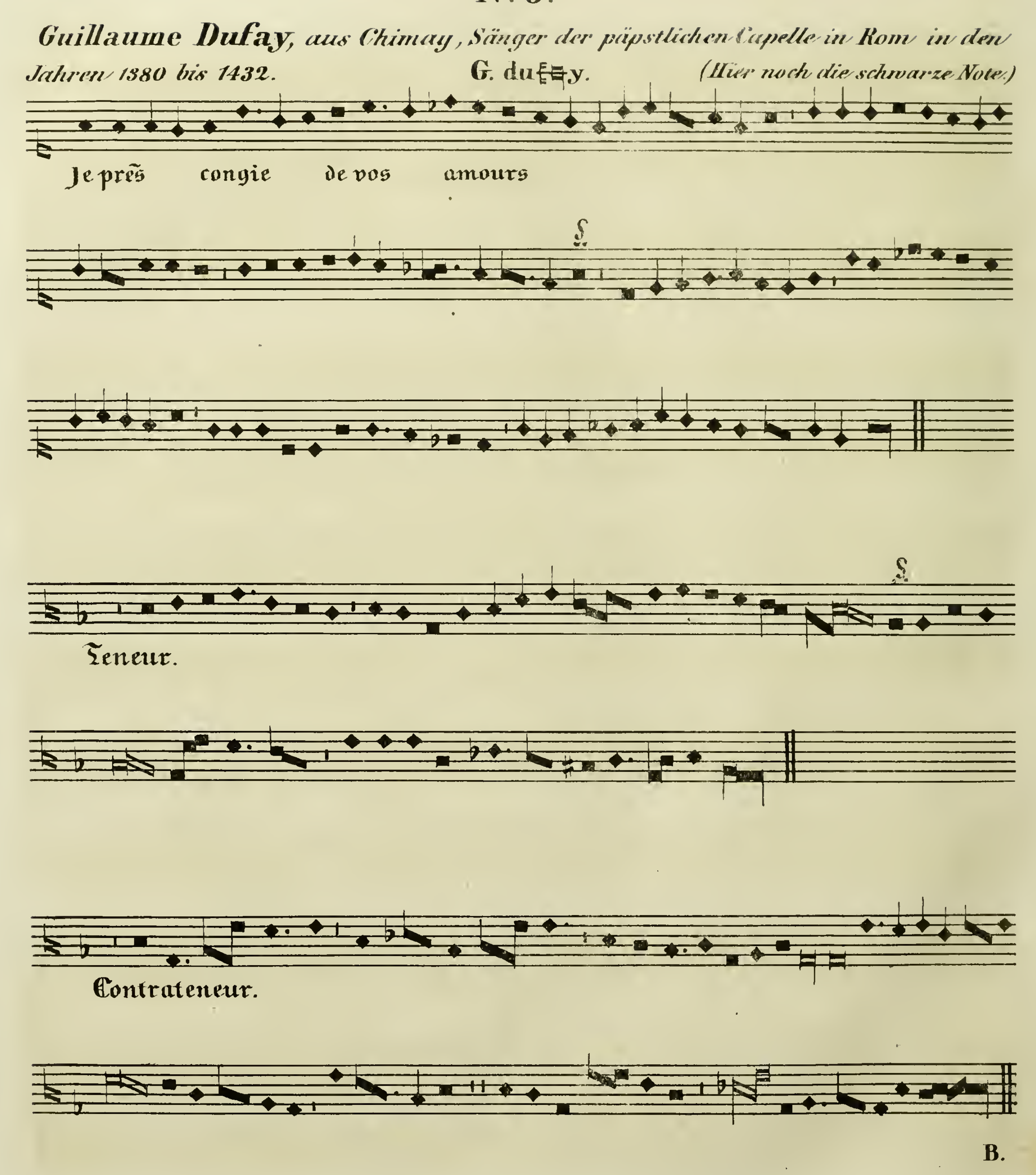
Punkte fehlen an mehreren Stellen; sie mögen wohl im Original schon verwischt gewesen seyn.

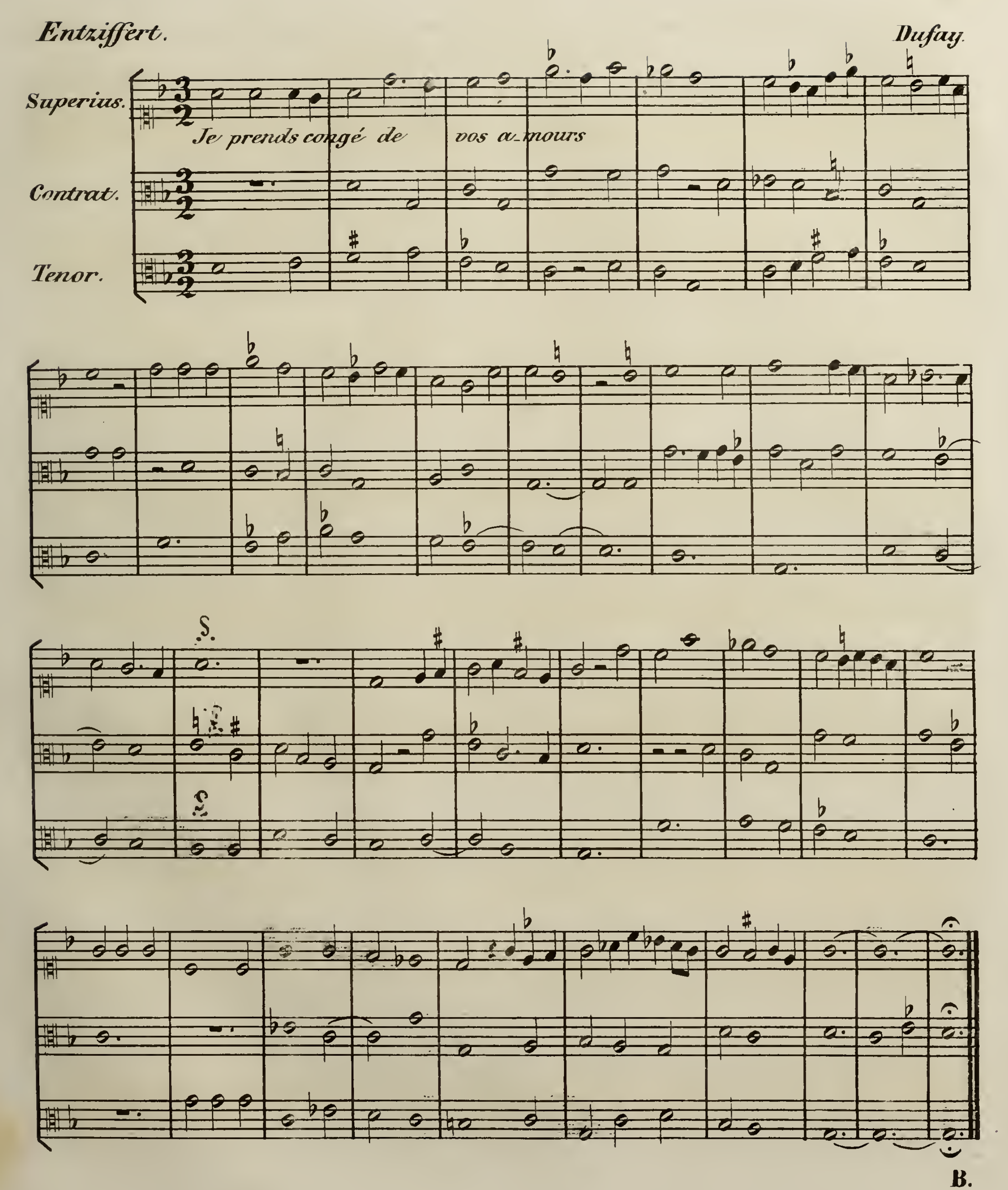
Der Text war offenbar schon im Original von einem der Sprache völlig unkundigen Schreiber copirt.


Entziffert.
Anonymus.
Superius.
Contratenor.
Tenor.
76 76
1
2

Nº 5.

***Guillaume Dufay**, aus Chimay, Sänger der päpstlichen Capelle in Rom in den Jahren 1380 bis 1432.* **G. du[fa]y.** *(Hier noch die schwarze Note.)*



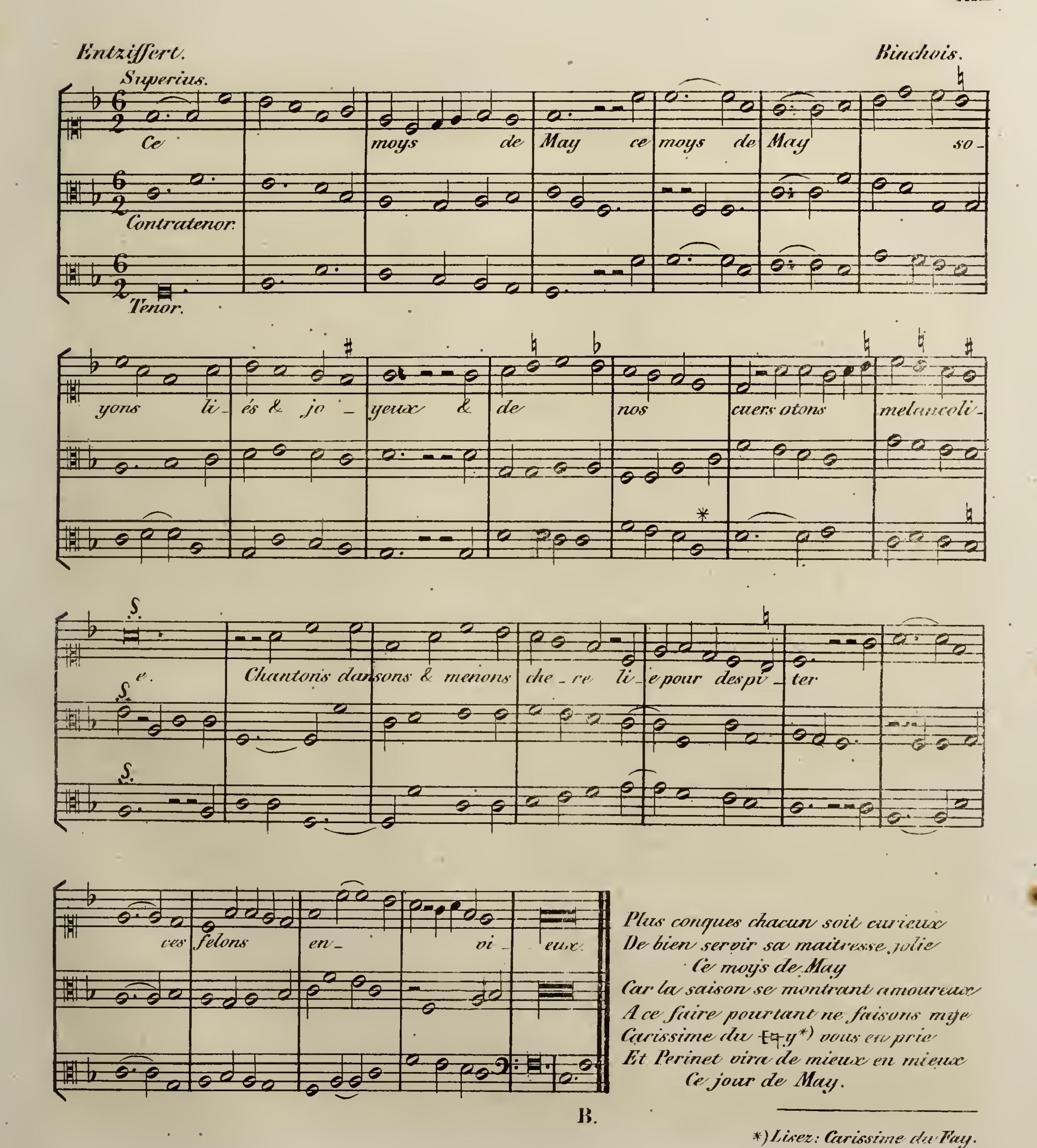

Entziffert.
Dufay.
Superius.
Contrat.
Tenor.
Je prends congé de vos a_mours

B.

№ 6.

Egidius **Binchois** *(aus Binch) Landsmann und Jugendfreund, wahrscheinlich auch Schulkamerad Dufay's.*

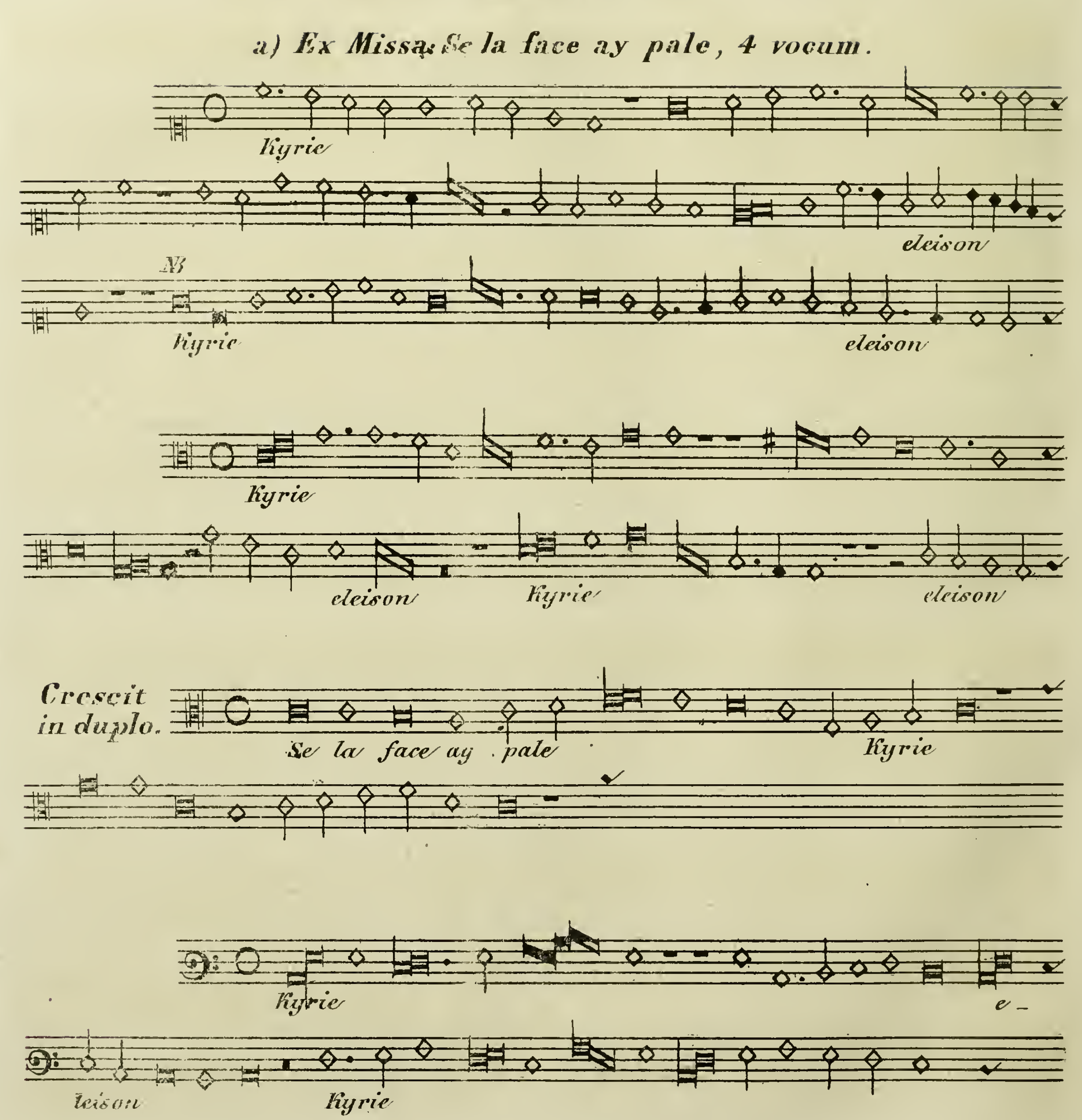



Entziffert.
Binchois.
Superius.
Contratenor.
Tenor.
Ce moys de May ce moys de May so-
yons li-és & jo-yeux & de nos cuers otons melancoli-
e. Chantons dansons & menons che-re li-e pour despi-ter
ces felons en- vi- eux.
Plus conques chacun soit curieux
De bien servir sa maitresse jolie
Ce moys de May
Car la saison se montrant amoureux
A ce faire pourtant ne faisons mye
Carissime du [꜔]y*) vous en prie
Et Perinet vira de mieux en mieux
Ce jour de May.
B.
*) Lisez: Carissime du Fay.

№ 7.

Guilelmus Dufay.

a) Ex Missa: Se la face ay pale, 4 vocum.



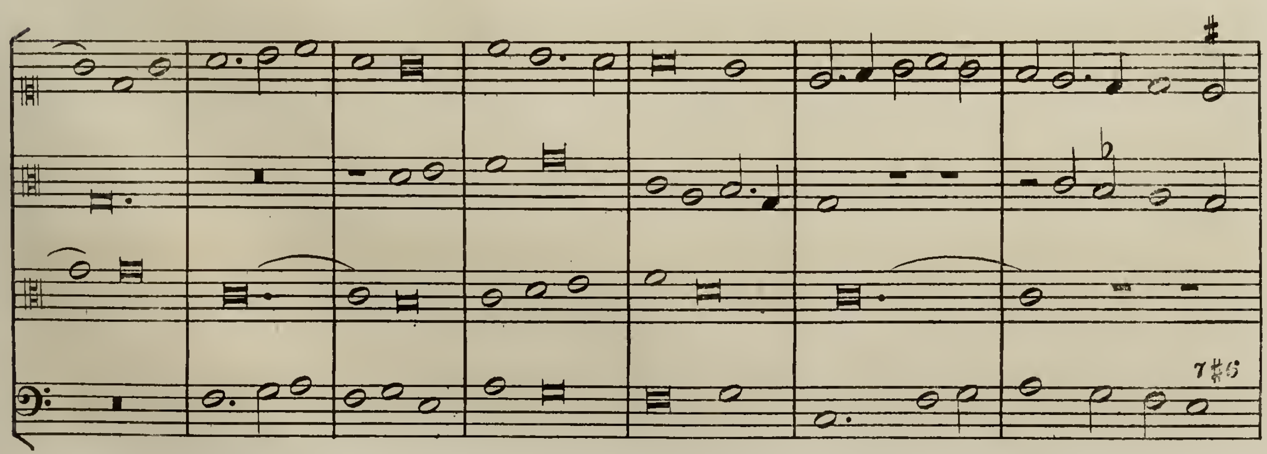
Entzifferung.

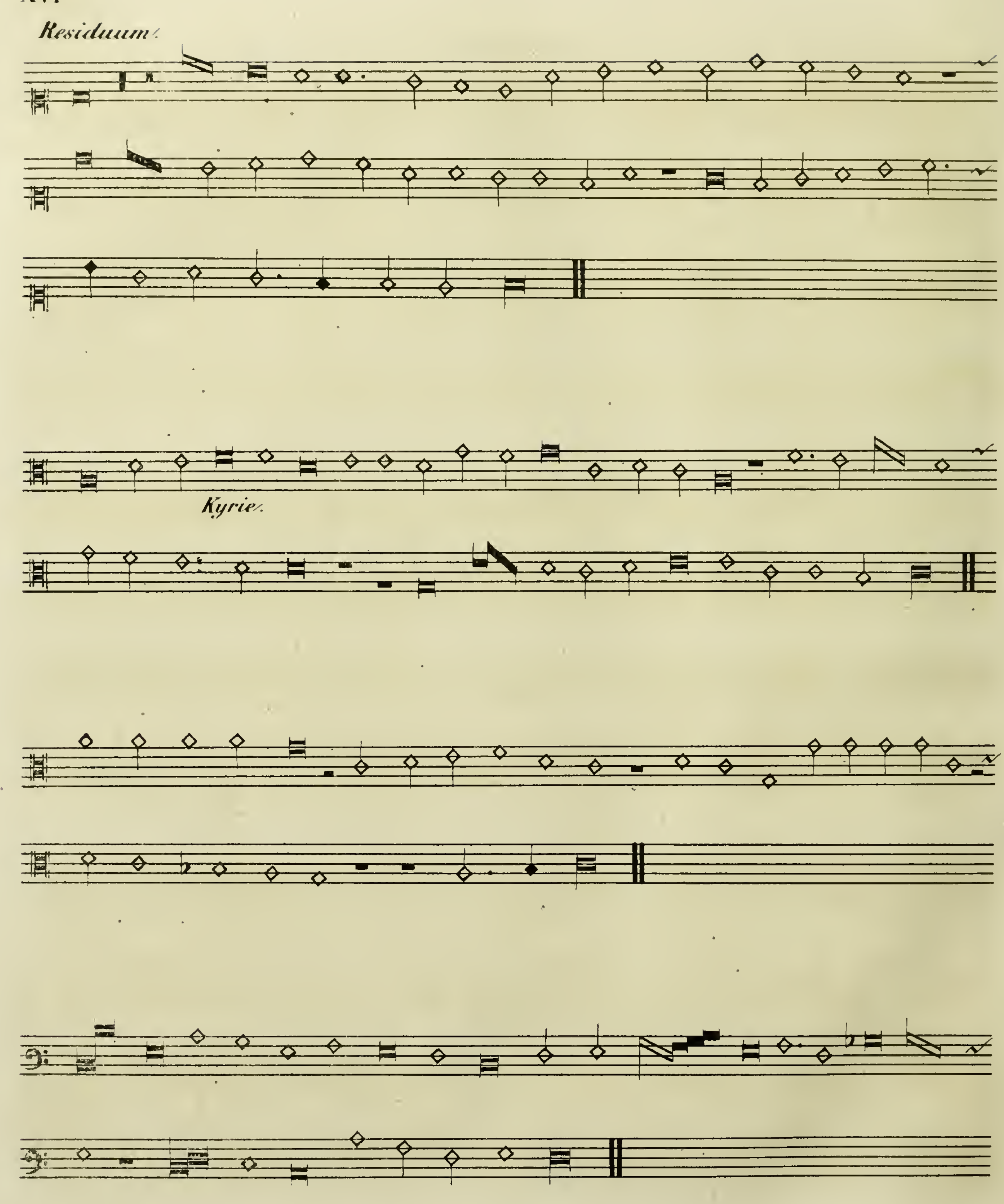
Dufay.

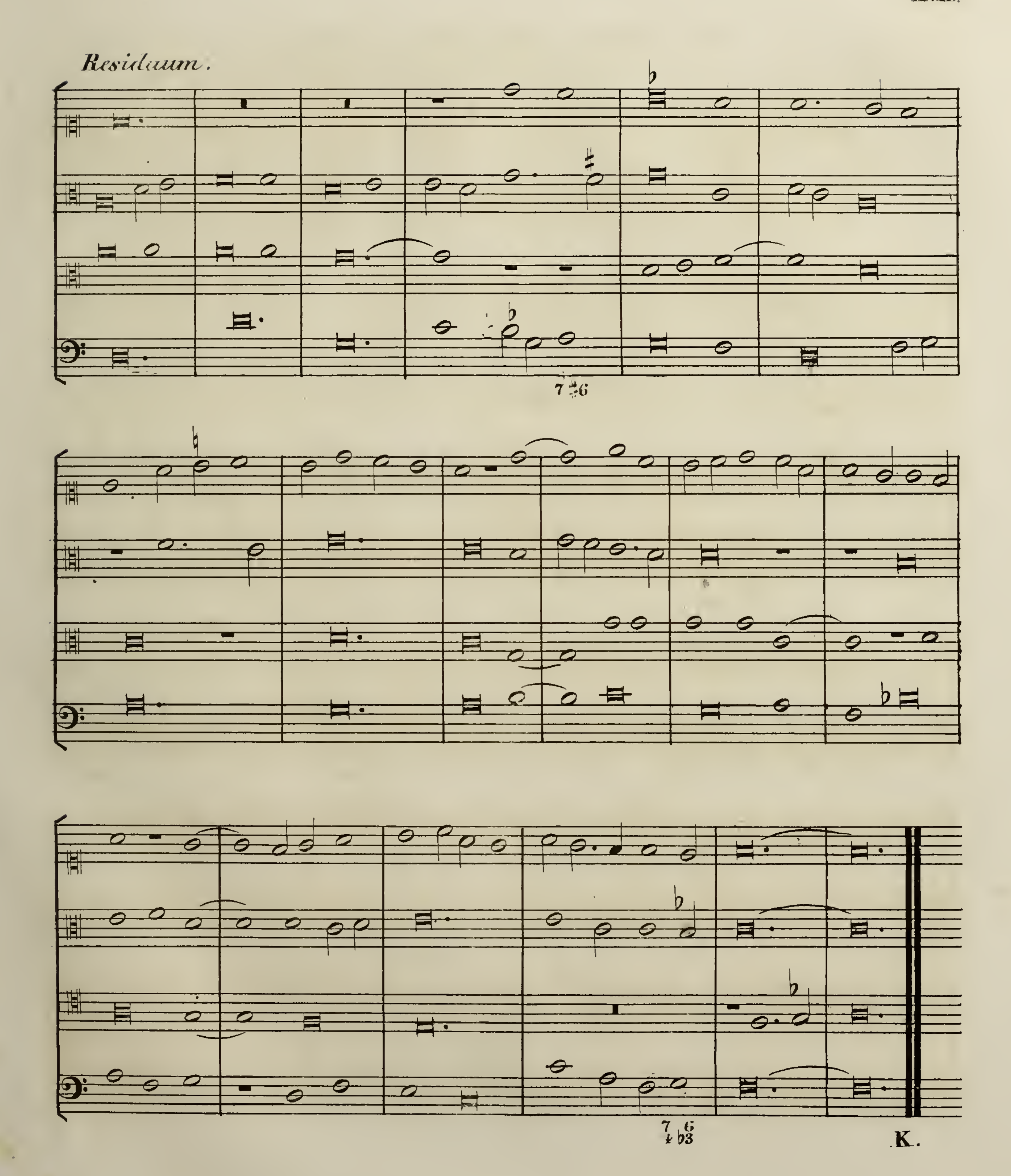
Kyrie

Se la fa — — ce ay pa — le

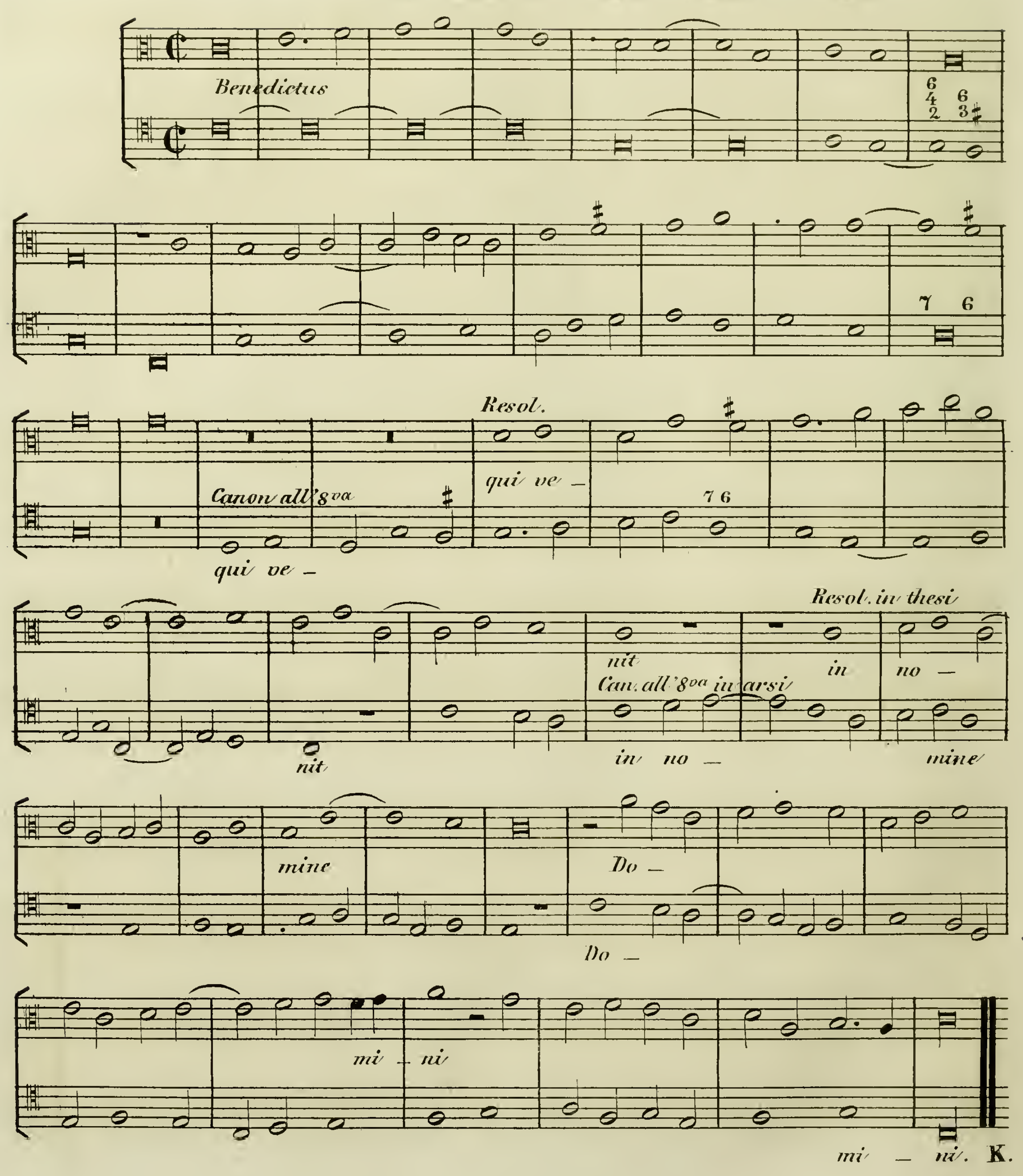
NB




Residuum.
Kyrie.


Residuum.
7 ♮6
7 4 6 ♭3
K.

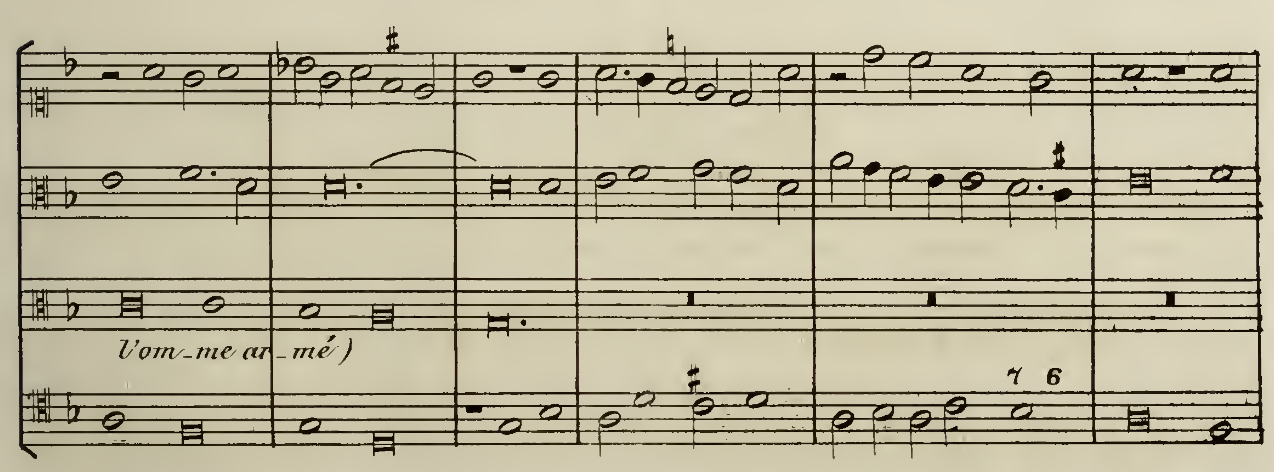
b.) *Ejusdem Guil. Dufay Benedictus ex Missa: Ecce ancilla Domini; a duabus vocibus.*

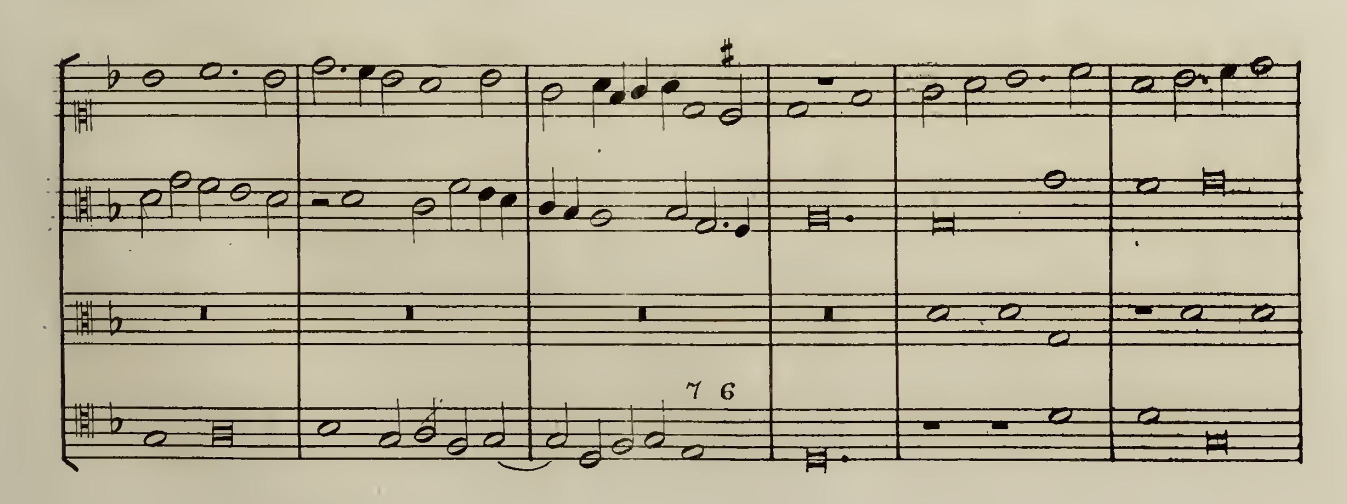


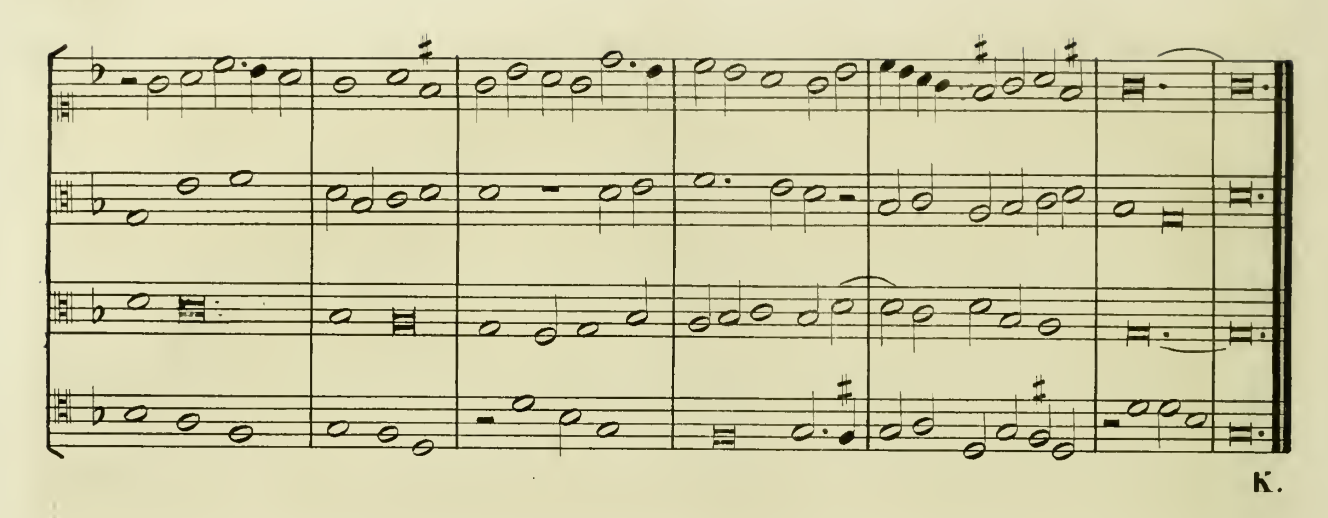
K.

c) *Ejusdem Guil.* **Dufay**, *Kyrie ex Missa:* L'omme armé, 4 *vocum.*







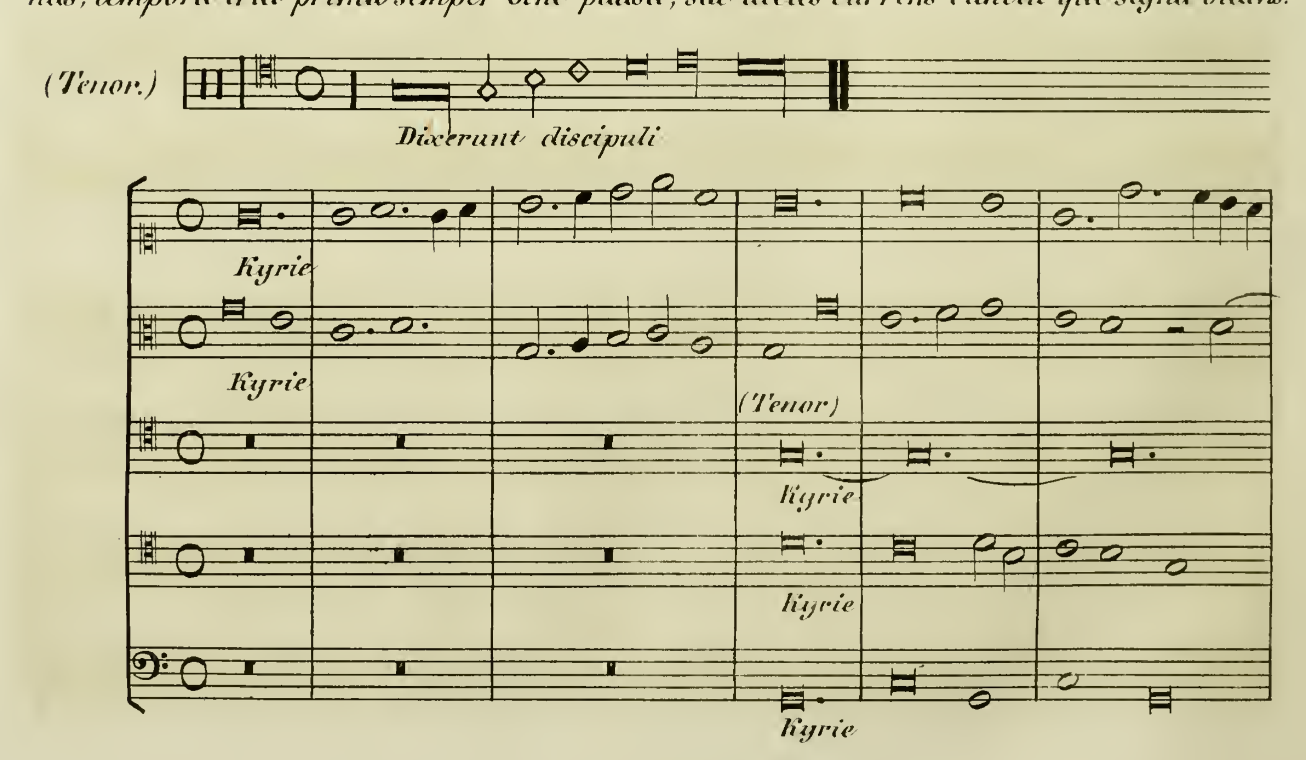


№ 8.

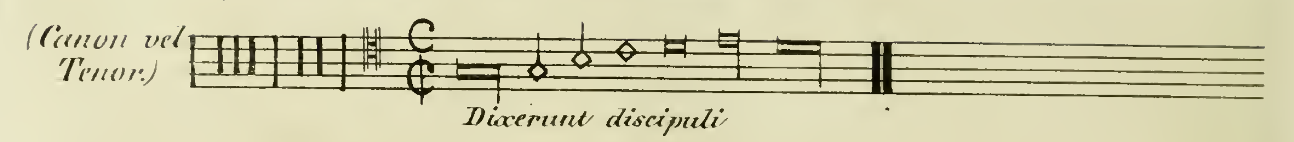
Eloy. (*Flor. circa 1400.*)

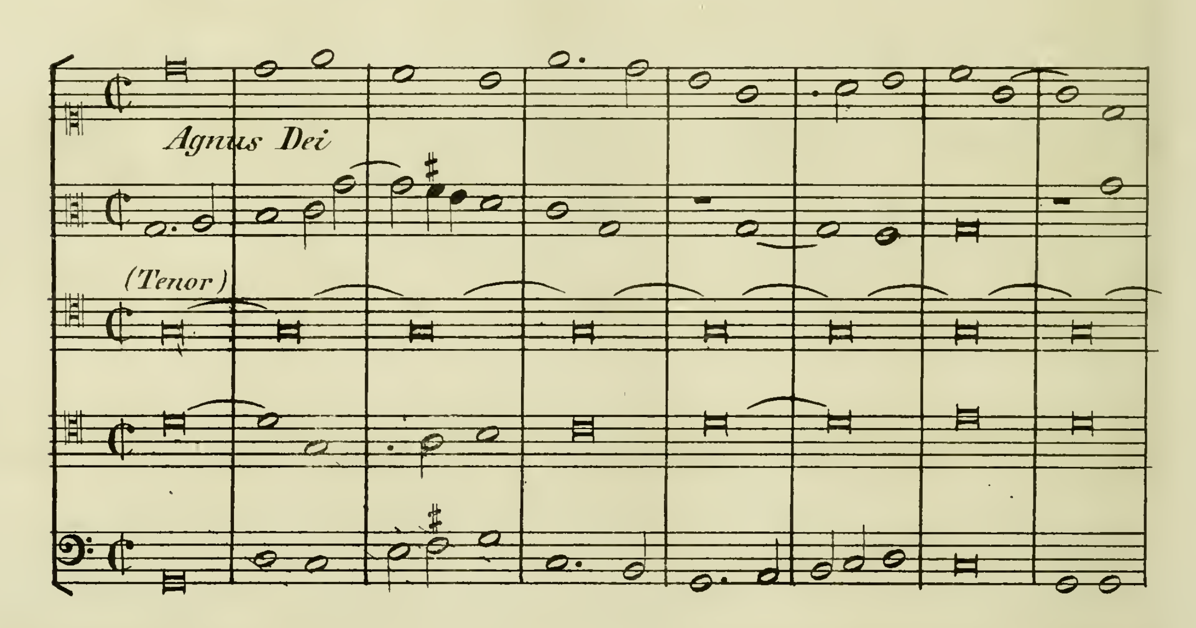
a) *Kyrie ex Missa: Dixerunt discipuli.*

Canon Tenoris pro tota Missa: Non faciens pausas super signis capiens has, tempora tria prima semper bene pausa, sex decies currens cuncta que signa videns.



b.) *Ejusdem Eloy ex eadem Missa.*





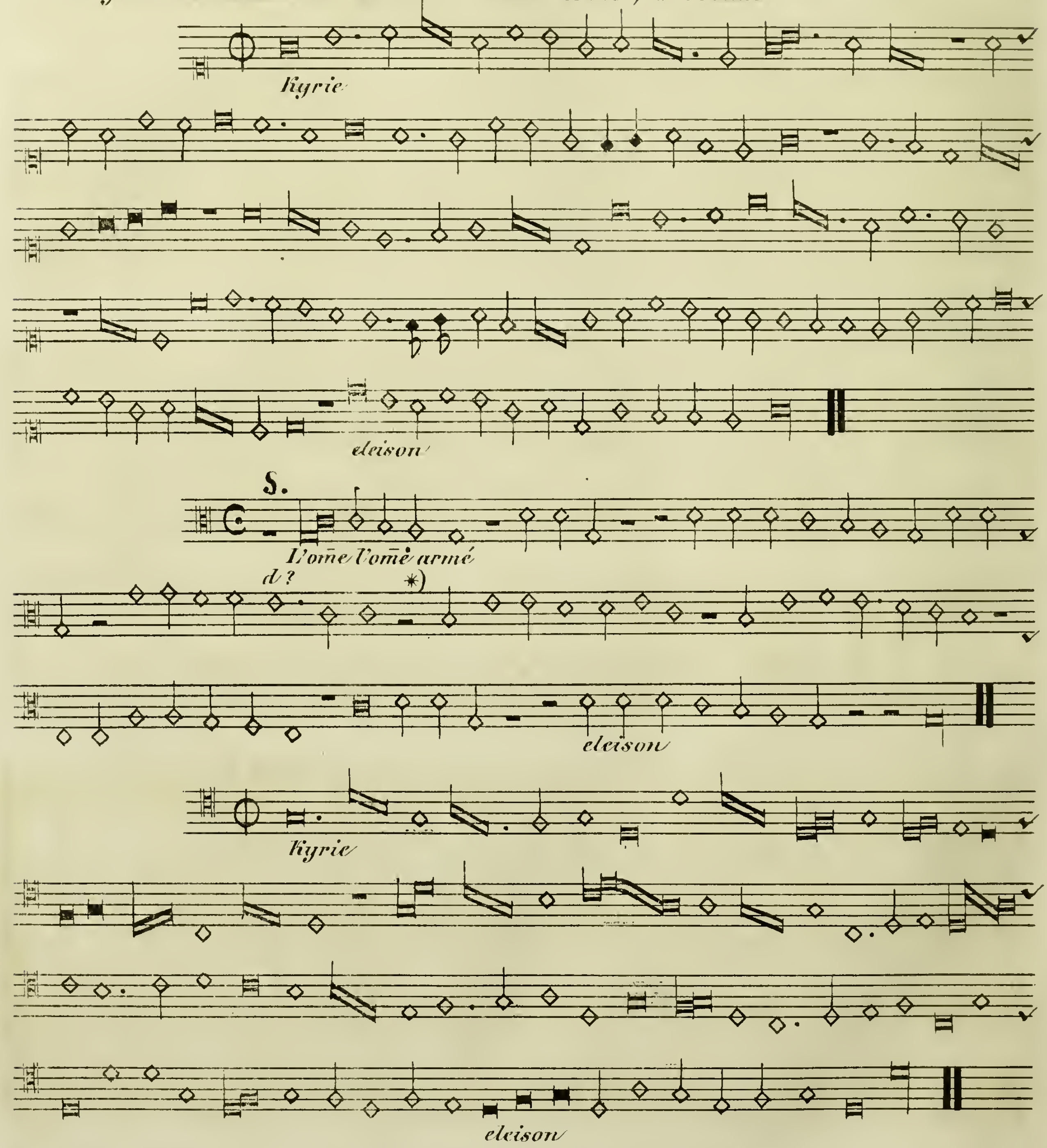



5
4
3
5
4
3

№ 9.

Vincentius Faugues. *(Blühte in der ersten Hälfte des XV. Jahrh.)*

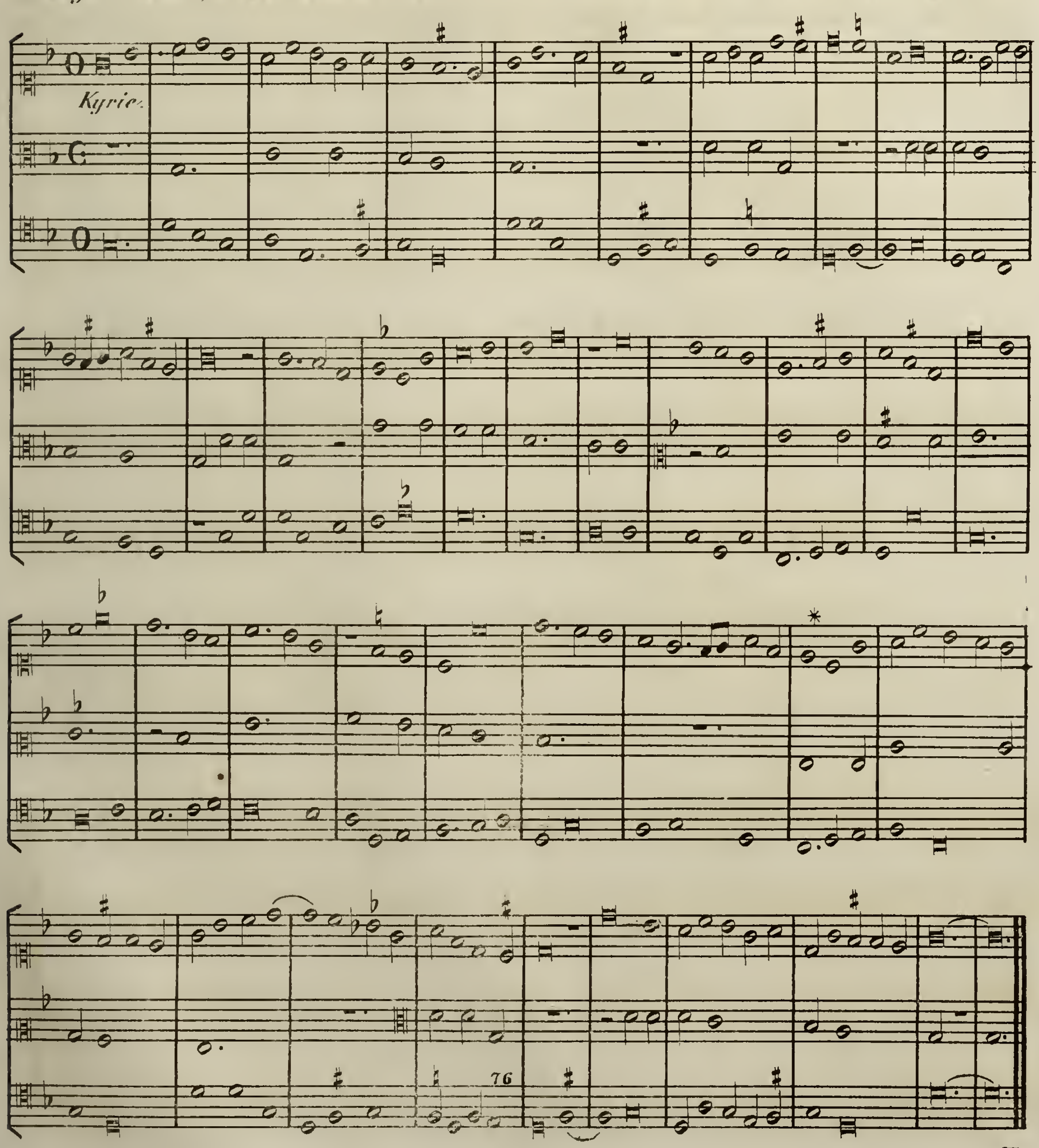
Kyrie secundum ex Missa: L'omme armé, 3 vocum.



*) *An dieser Stelle ist der substituirte Mezzo-Sopran-Schlüssel (C auf der 2te Linie) ausgelassen.*

Entzifferung.

Anmerk. Das ♭ ist im Original in keiner der Stimmen vorgezeichnet, muss aber um so mehr subintelligirt werden, da der bekannte Tenor „L'omme armé" im Tone G mit der kleinen Terz steht.



Nº 10.

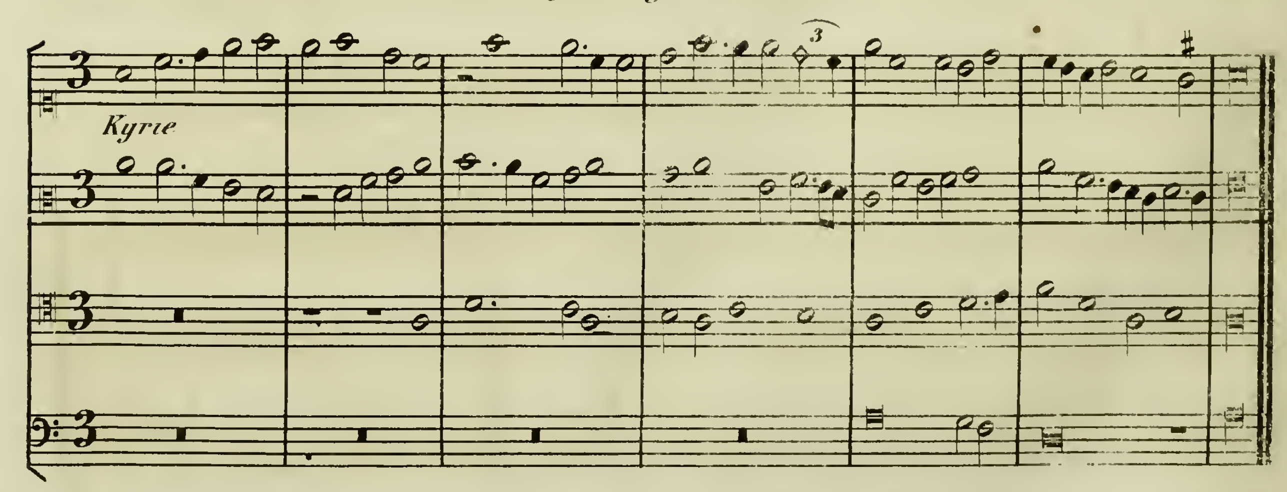
Johannes Ockeghem vel Ockenheim,

Haupt der zweiten oder neueren niederländischen Schule; wurde um d. J. 1450 bekannt.

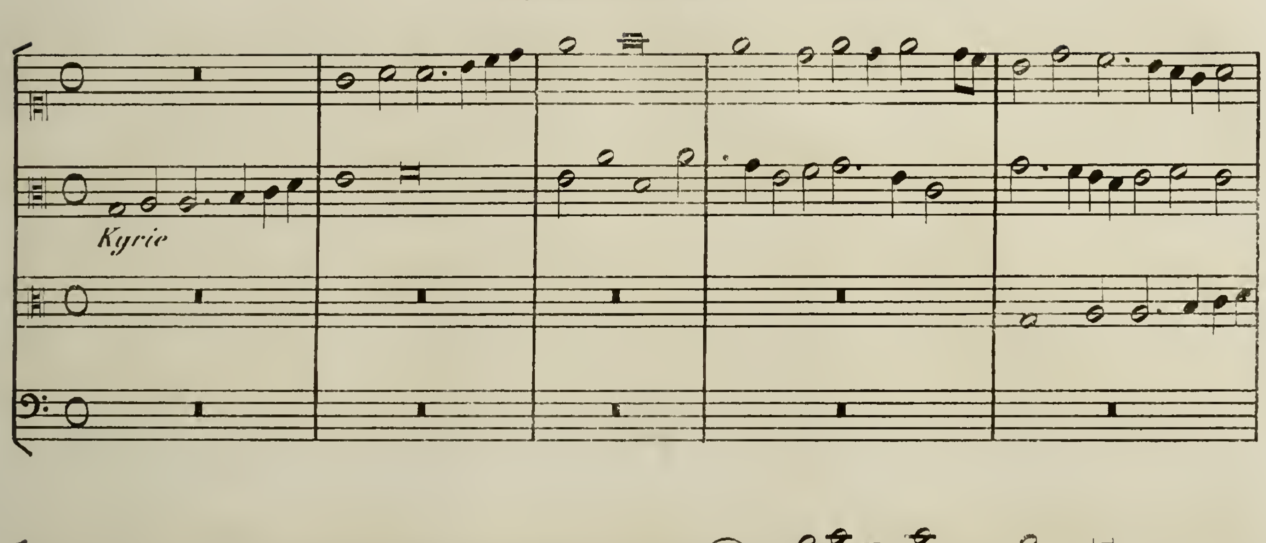
a) *Kyrie aus dessen oft erwähnter „Missa ad omnem Tonum" welche aus jedem Schlüssel und in jedem beliebigen Tone gesungen werden kann. (In qua aures habeas oportet, sagt Glareanus.*

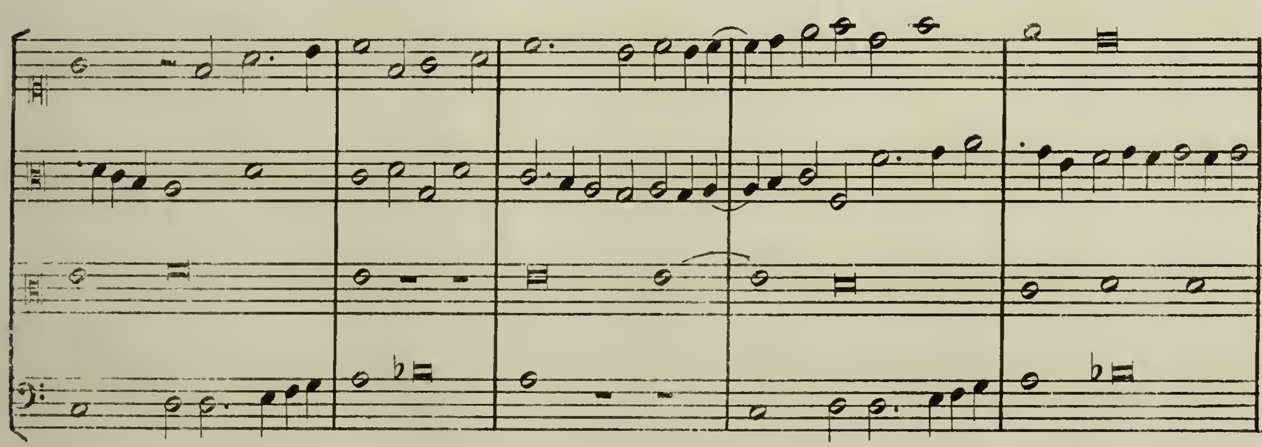


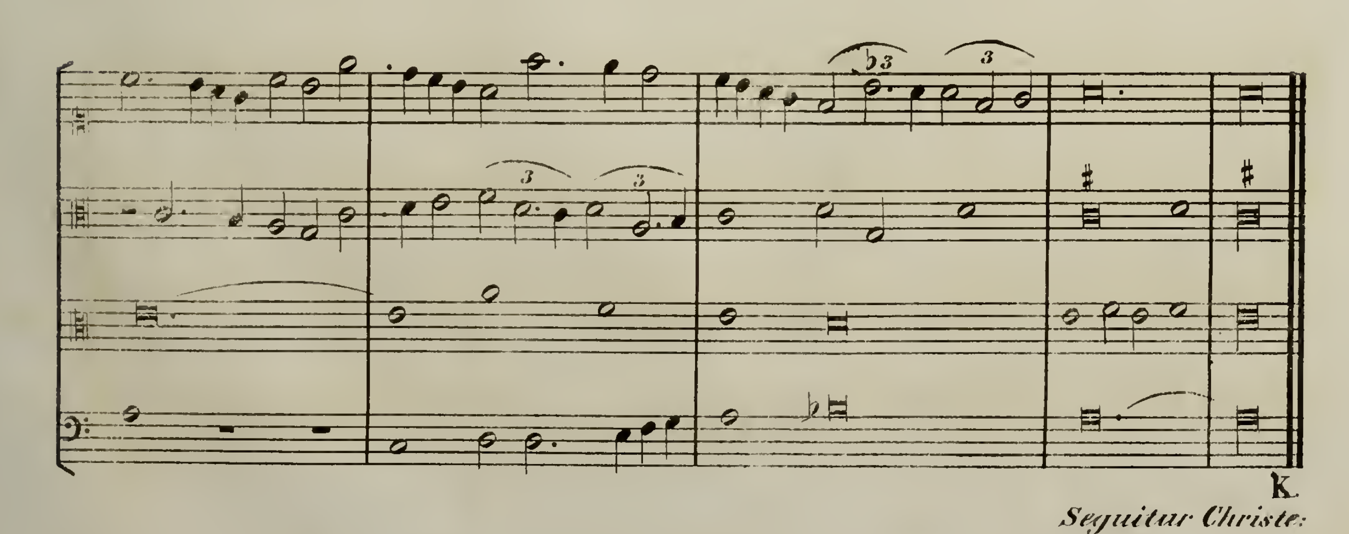
Entzifferung von Forkel.



b.) *Kyrie ex Missa Gaudeamus.*





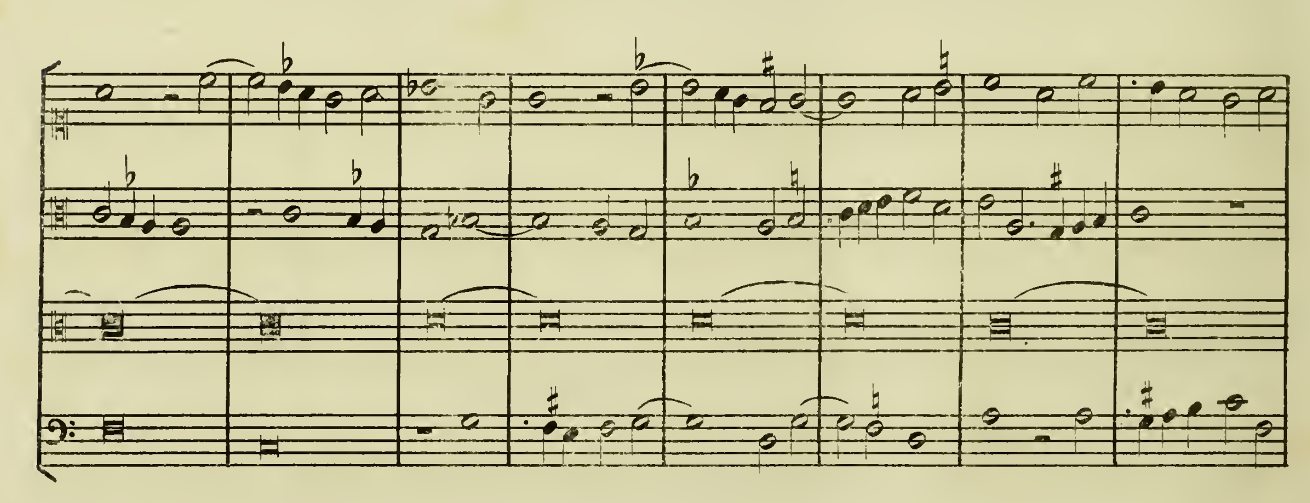


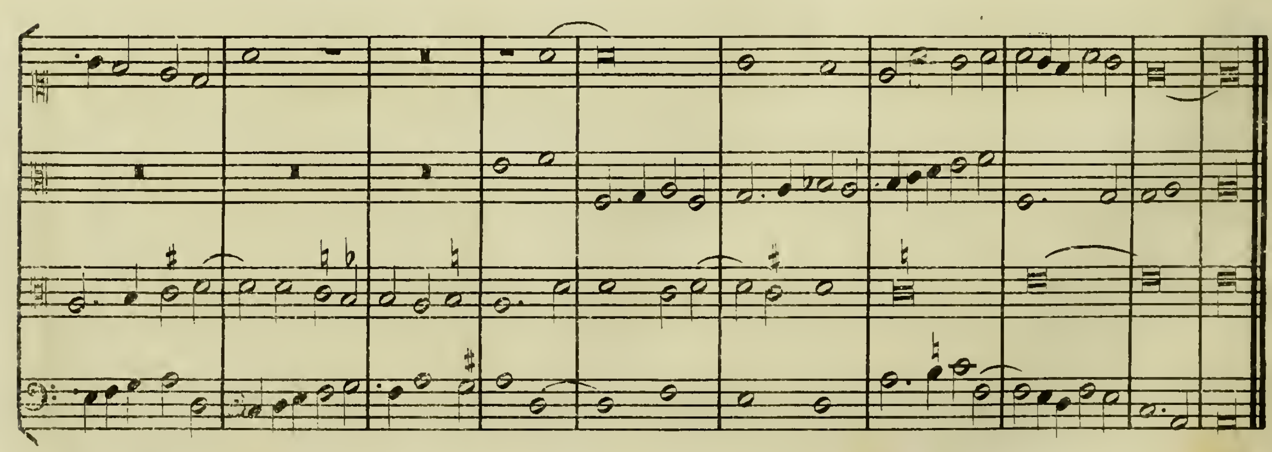
K.

Sequitur Christe.

c.) *Christe ex eadem Missa.*



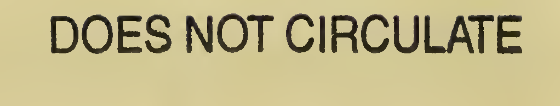




K.

Imprimatur
Vom k. k. Bücher-Revisions-Amte.
Wien, 11 Jänner. 1846.
Hölzl.






BOSTON COLLEGE
3 9031 026 38800 9

